TRANSLATING AMERICA

Cătălin Gheorghe
Bogdan Ghiu
Diana Marincu
Cristian Nae
Cristian Iftode

editor
Emilian Mărgărit

Translating America

PROIECT

Realizat de:
Image and Sound

Coordonatori proiect:
Emilian Mărgărit &
Elena Dobîndă

Moderator ateliere:
Emilian Mărgărit

Asistent proiect:
Ionuț Tudor

Identitate vizuală și design
publicație digitală:
Bogdan Ceaușescu

Foto & video & audio:
PRISMA

Comunicare:
Elena Dobîndă

Organizator:
Image and Sound.

Parteneri: Rezidența BRD
Scena9 (prin Fundația9)
CCIIF – Centrul de
Cercetare a Istoriei Ideilor
Filosofice (Facultatea de
Filosofie, Universitatea
București), Prisma.

Parteneri media:
ArtEncounters, Revista
ARTA, PROPAGARTA

PUBLICAȚIE

Editor:
Emilian Mărgărit

Texte:
Cătălin Gheorghe, Bogdan
Ghiu, Diana Marincu,
Cristian Nae, Cristian Iftode

Corectură:
Ionuț Tudor, Elena Dobîndă

imageandsound.ro
2021



Cuprins

Suprematismul american. Reprezentarea politicului în practicile avangardei culturale

Cătălin Gheorghe

În cartea sa *On the Political*, Chantal Mouffe propune o distincție practică între politică (*politics*) și „ceea ce este politic”, respectiv politicul (*the political*). Politica ar fi abordată empiric în cadrul științei politice, în vreme ce politicul ar fi abordat mai curând teoretic, filosofic, în cadrul teoriei politice. Preocuparea factuală pentru practicile diverse ale politicii convenționale s-ar distinge, astfel, de preocupările ontologice cu privire la modul în care este instituită societatea. Mouffe vede politicul ca pe un spațiu al puterii, al conflictului și al antagonismului. În sfera antagonismului se creează și condiția hegemoniei politice într-un context al contingenței conflictelor de interese.[1]

1 Chantal Mouffe, *On the Political,* Routledge, Londra și New York, 2005, p. 9.



La mijlocul secolului al XX-lea, începând cu perioada interbelică și culminând cu perioada imediat postbelică, are loc o escaladare mondială a antagonismului politic, reflectat puternic în câmpul cultural, dintre două tipuri de hegemonii suprematiste: liberalismul (capitalist) american și totalitarismul (socialist) sovietic.

Aceste intrigi antagoniste se nuanțează într-o serie de caracteristici discriminatorii în *praxis*-ul artei avangardiste, astfel încât, dacă în practicile artei avangardiste europene politicul se manifestă ca o formă a experienței reprezentată indirect prin frondă față de tematicile și modalitățile tradiționale de expresie vizuală, în schimb, în arta americană postbelică politicul ajunge să se manifeste ca mod de reprezentare triumfalistă a libertății supreme de exprimare care își spațializează gesturile, își atemporalizează formele și își eliberează exploziile artificiale de culoare ca și cum ar vrea să își exprime aderența ideologică și dorința de sincronizare cu noul expansionism imperialist american al seducerii întregii lumi prin consumul de discurs despre pacea mondială și democrația planetară. Astfel, se poate spune că perversitatea politică, în fapt ideologică, din spatele expresionismului suprematist american a constat în prezentarea libertății eroice de exprimare formală și cromatică în fața pânzei ca vehicul sustenabil al valorii mărfii drept ce mai glorioasă și, în definitiv, ultimă fază a celei mai avansate manifestări artistice.

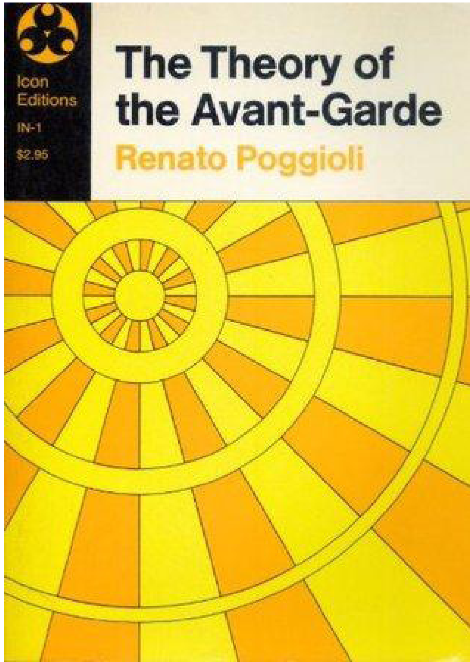
Subliniind specificitatea artei avangardiste europene, în una dintre cărțile de referință ale teoretizării avangardei istorice, Renato Poggioli aduce în discuție prestanța unei alianțe fraterne dintre rebelii politicii și rebelii artei ca reprezentanți ai opiniilor avansate din cele două sfere ale gândirii sociale și estetice.[2] La rândul său, Paul Wood susține că, în secolul al XIX-lea, în mediul

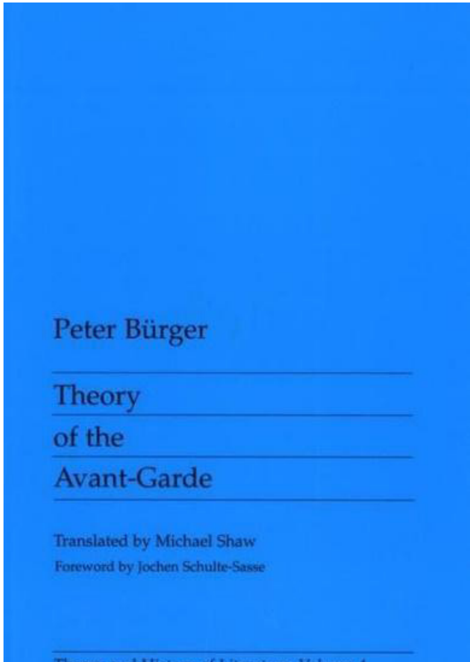
2 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1968 (original 1962), p. 11.

politic francez al socialismului utopic, arta era văzută ca un mijloc pentru obținerea progresului social.[3] Mai târziu, potrivit lui Peter Bürger, la începutul secolului al XX-lea, avangarda artistică a fost văzută ca un fenomen de respingere a autonomiei estetice, a esteticismului burghez, din perspectiva unei încercări de fuzionare a artei cu „praxis-ul vieții". [4]

3 Paul Wood, „Modernism and the Idea of the Avant-Garde", în Paul Smith și Carolyn Wilde (editori), *A Companion to Art Theory*, Blackwell, Oxford, 2002, p. 215.

4 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, translated by Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984 (original 1974), pp. 49-50.

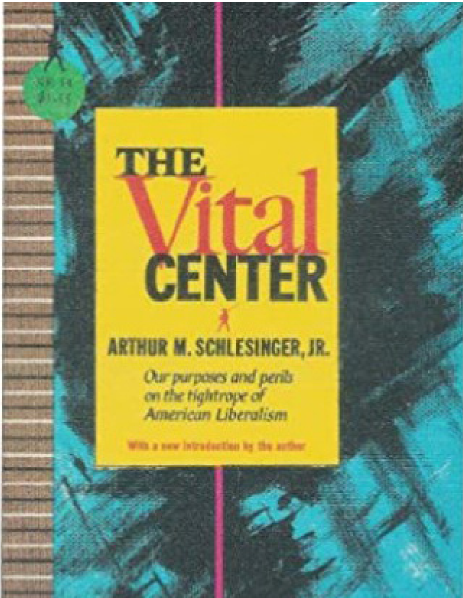




Construirea specificității artei avangardiste americane este complex surprinsă în cartea lui Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, unde este adusă în discuție schimbarea centrului de greutate culturală a occidentului de la Paris la New York prin creșterea în importanță a semnificației expresionismului abstract american, considerat a fi o „a treia cale" după manifestările expresionismului și abstracționismului european. [5] Această „a treia cale" a producției pictoriale a reflectat la nivel ideologic, ceea ce în mod eronat s-a considerat a fi o formă de „apoliticism politic", respectiv „noul liberalism" promovat de Schlesinger în cartea sa manifest *The Vital Center*[6] în care „centrul vital", definit ca o politică a libertății, era văzut ca o nouă formă de liberalism situată dincolo de fascism și comunism.

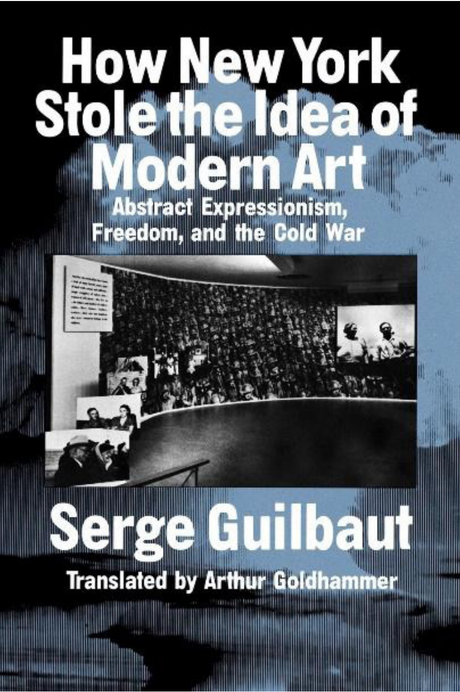
5 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, translated by Arthur Goldhammer, University of Chicago Press, Chicago, 1985, pp. 12-13.

6 Arthur M. Schlesinger, Jr., *The Vital Center: Our Purposes and Perils on the Tightrope of American Liberalism*, Boston: Houghton Mifflin, 1962 (original 1949).



În cercetarea sa istorică, Guilbaut devine interesat de înregistrarea discursului în publicațiile vremii, parcurgând astfel o serie de texte apărute între 1946-1951 pentru a analiza modalitatea în care s-a produs o astfel de schimbare a centrului de greutate culturală dinspre Europa către America, evitând studiile tematice și biografice, însă concentrându-și atenția asupra unei istorii materialiste a artei Școlii de la New York prin analizarea schimbărilor naturii pieței de artă. [7]

7 Guilbaut, p. 23.



Potrivit relatării lui Guilbaut, între 1935-1941 are loc un fenomen de de-marxizare a inteligheției newyorkeze prin asimilarea unei critici troțkiste împotriva politicilor staliniste, ceea ce duce la o schimbare a descrierii identitare, astfel încât artiștii nu se mai văd ca fiind revoluționari, ci mai curând drept „gardieni ai idealurilor liberale și democratice".[8] Au existat, însă, și reacții față de construcția ideologică a idealului individualismului, precum poziția lui Meyer Schapiro, potrivit căruia arta ar trebui să reacționeze la condițiile sociale în care este produsă, iar artistul ar trebui să se alieze cu proletariatul în acțiunea revoluționară.[9]

De asemenea, potrivit lui Guilbaut, articolele lui James T. Farrell, publicate în *Nation*, *New Republic* și *Partisan Review*, au fost printre singurele din acea perioadă care au articulat o critică marxistă mai stringentă a stalinismului și politicilor sale culturale.[10] În scrierile sale, Farrell punea mai curând accent pe independența artistică decât pe individualismul cultural, încurajând scriitorii să utilizeze inovații formale care ar putea duce la dezvoltarea unui stil modern și al unui conținut progresiv al scrierilor lor. Această independență a artistului se articula, astfel, în relație cu partidele politice și cu ideologiile totalitariste.

După 1937, editorii publicației *Partisan Review* au nuanțat poziția conform căreia literatura modernă ar trebui să se elibereze de interferența politică, deoarece ar exista pericolul ca propaganda de partid să se deghizeze drept literatura unei clase. [11] Mai mult, chiar, potrivit unei scrisori trimise de Leon Troțki publicației *Partisan Review* în vara anului 1938, artistul ar fi trebuit să se angajeze într-o luptă împotriva falșilor profeți ai revoluției ruse care se aflau la acea vreme la putere în Uniunea Sovietică, eliberându-se, astfel, de ideologia dominantă. Asemenea științei, arta nu ar trebui să primească și să tolereze ordine de natură politică, ci ar trebui să se elibereze de minciuni, ipocrizie și spiritul conformismului și să devină o puternică aliată a revoluției în măsura în care rămâne fidelă față de sine însăși. [12]

8 James Burkhart Gilbert, *Writers and Partisans*, p. 161, *apud* Guibaud, p. 30.

9 Meyer Schapiro, *The Social Bases of Art*, prezentare susținută în cadrul Primului Congres al Artiștilor Americani, New York, 1936, pp. 31-37, *apud* Guilbaud, p. 32.

10 Guilbaut, p. 34.

11 *Ibidem*, p. 39.

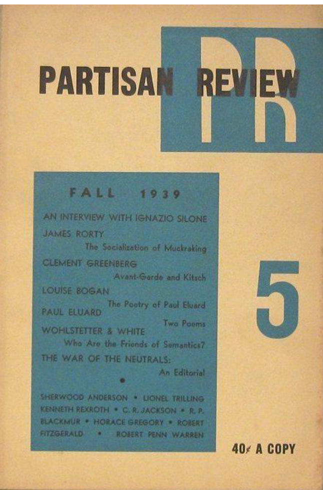
12 Leon Troțky, *Art and Politics*, o scrisoare către editorii publicației Partisan Review, august-septembrie 1938, p. 3, *apud* Guilbaut, p. 42.

În completarea acestei luări de poziții, în toamna anului 1938 *Partisan Review* a publicat manifestul *Towards a Free Revolutionary Art* (Către o artă revoluționară liberă), semnat de Diego Rivera (care reprezenta arta politică a frescei) și André Breton (care reprezenta arta avangardei din Europa) în urma unei colaborări cu Leon Troțki (care reprezenta avangarda politică), articol în care se propunea o abordare troțkistă a artei ca o alianță internaționalistă non-specifică dintre avangarda politică și avangarda artistică.[13]

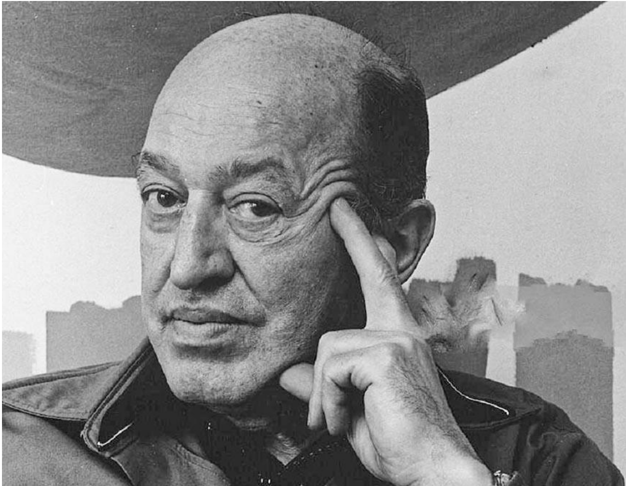

Lev Troțki, Diego Rivera, André Breton (fotografie de Fritz Bach, 1938)

13 André Breton, Diego Rivera și Leon Trotsky (1938) „Manifesto: Towards a free revolutionary art", în *Partisan Review*, VI(1), toamna, 49–53, *apud* Guilbaut, p. 43.august-septembrie 1938, p. 3, *apud* Guilbaut, p. 42.

Această dezbatere asupra importanței rolului artistului în societate a continuat și prin publicarea, în toamna anului 1939, în aceeași publicație *Partisan Review*, a unuia dintre articolele devenite canonice ale lui Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* (Avangardă și kitsch), care identifica printre cauzele crizei culturii occidentale a avangardei criza capitalismului și declinul clasei conducătoare a aristocrației și burgheziei.[14]



14 Clement Greenberg, „Avangarde and Kitsch" (1953), în *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961, pp. 3-33.


Clement Greenberg (fotografie de Arnold Newman, 1972, detaliu)

15 Boris Groys, „Art and Culture. Critical Essays (1961)", în Richard Shone și John-Paul Stonard (editori), *The Books that Shaped Art History: From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, Thames and Hudson, Londra și New York, 2013 (versiunea electronică), pp. 168-171.

Potrivit lui Greenberg, cultura avangardistă se confrunta, pe de o parte, cu o criză politică, iar pe de altă parte, cu agresivitatea și expansiunea gustului mediu (*middlebrow*) asociat clasei de mijloc.

În lectura lui Boris Groys,[15] Greenberg privește Avangarda (într-un mod ciudat) ca o continuare prin imitare a marilor gesturi ale tradiției culturale europene, mai precis mai curând a tehnicilor decât a subiectelor abordate de Marii

Maeștri. Ruperea de tradiție prin crearea unui punct zero al unui nou început s-ar fi legitimat astfel și prin exagerarea rolului transformativ al utilizării tehnologiei.

Ca atare, în această accepție, practicile artei avangardei nu mai sunt corelate cu un proces de radicalizare, revoluționare și înnoire, ci sunt prezentate ca fiind condiționate de sprijinul clasei burgheze, care, potrivit lui Groys, produce o schimbare în înțelegerea politicii artei avangardiste. Sprijinul social și financiar al celor „bogați și cultivați" ar veni, mai curând, din partea acelor oameni care, prin spiritul lor *de connoisseurship*, au sprijinit și arta tradițională de-a lungul istoriei sale.

În aceste condiții, suspiciunea lui Groys este aceea că Greenberg nu e chiar interesat de arta avangardistă *per se*, respectiv de producătorii artei avangardiste, ci mai curând e interesat de consumatorii acestei arte. Mai mult, preocupat de stabilirea unei baze socio-economice a artei, mai curând decât de analizarea visurilor utopice ale avangardei, Greenberg își justifică poziția prin medierea observării unei anumite tendințe de trădare a esteticii „artei înalte" prin concesiile făcute din perspectiva unei false solidarități a burgheziei în raport cu marea majoritate a maselor interesate de kitsch, în încercarea claselor dominante de a preveni identificarea lor cu „dușmanul de clasă". Evitând să își expună diferența culturală în raport cu masele, pentru a păstra iluzia unei unități culturale dintre elitele conducătoare și masa largă a populației, elitele moderne vor acționa în direcția unei omogenizări culturale, adoptând o atitudine pragmatică în raport cu trăirea experienței estetice prin contemplare.

În raport cu burghezia, a cărei viață culturală era asociată cu producția artei avangardiste, masele proletare au fost asociate cu consumul de kitsch, care era văzut ca un produs al noilor tehnologii și al noii ordini sociale. Dacă kitsch-ul substituie arta tradițională, avangarda o analizează pentru a extrage forme de cunoaștere relevante pentru noua cultură aflată în plin proces de dezvoltare.

Arta avangardistă este privită ca fiind autonomă, independentă de orice gust individual și atitudine politică. Însă această autonomie este văzută ca o simplă manifestare a măiestriei tehnice și a cunoașterii instructive, ceea ce creează o tensiune la nivelul perceperii artei, dintr-o perspectivă contemplativă, ca bun de consum în timpul liber și, dintr-o perspectivă productivă, ca acțiune de explorare a noilor posibilități de cunoaștere mediate de singularitățile exercitării măiestriei tehnice și modelării unor noi viziuni asupra existenței.

Astfel, în raport cu idealul tradițional al cultivării prin petrecerea timpului liber, Greenberg propune reimaginarea culturii ca fiind situată în chiar procesul muncii, ieșind din contradicția opoziției romantice dintre opera de artă și produsul industrial.

Acest gen de disociere culturală și socială se înscria în efortul intelectualității americane de a defini rolul artistului din perspectiva poziționării sale identitare și geo-culturale.

* * *

O astfel de căutare a poziționării specifice a creat și premisele unei clarificări ideologice, precum și a unei situări economice. Astfel, potrivit lui Guilbaut, deziderattul independenței artistului față de orice propagandă politică ar fi trebuit sincronizat cu necesitatea eliberării pieței de artă americane de influența dealerilor parizieni care creaseră un monopol virtual al artei pariziene, în special în New York.[16]

16 Guilbaut, *op cit.*, p. 55.

Obținerea aceste duble independențe, a creativității artistice și a comercialismului pieței, s-a produs odată cu izbucnirea celui de-al doilea război mondial. Imediat după încheierea războiului se instaurează o nouă paradigmă globală, determinată de victoria militară americană care legitimează astfel o nouă ordine

internațională bazată pe principiile cooperării, democrației, prosperității și stabilității. Astfel, se face trecerea de la o politică izolaționistă a anilor '30 la o politică intervenționistă, în timpul războiului, iar apoi către un internaționalism utopic care, potrivit lui Guilbaut, a constituit primele germinații ale unui internaționalism imperialist care a înflorit în timpul Războiului Rece.[17]

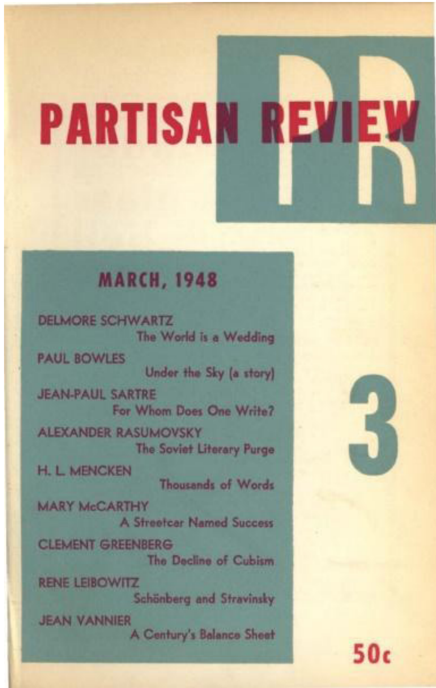
Conținutul politic al artei americane s-a disipat într-o orientare din ce în ce mai generalizată către reprezentarea miturilor considerate ancestrale și universale recuperate din sfera simbolismului artei primitive. Această orientare către trecut, considerată „creativă" de către Greenberg,[18] ar fi fost mai curând efectul unei retrageri din fața unei realități prea atroce și incontrolabile. O opinie des împărtășită în mediile artistice americane a fost aceea că mulți artiști au suferit puternice experiențe ale traumei și anxietății în urma impactului pe care l-au avut dezvăluirile despre lagărele de concentrare și previziunile sinistre despre efectele bombei nucleare, care au generat chiar descrieri ale unei experiențe a „sublimului nuclear".[19]

Propaganda culturală se focalizează în jurul glorificării unui nou individualism care promova liberalismul american ca o formă de luptă împotriva autoritarismului sovietic. Mai mult, la nivel guvernamental, Procurorul General Tom Clark solicită imperativ o „retrezire" a loialității poporului american față de „modul de viață american" (*American way of life*) ca modalitate de „apărare" a idealului democrației față de „elementele subversive".[20]

Educația devine, la rândul ei, o problemă de securitate națională, având drept obiectiv vitalizarea idealurilor și beneficiilor democrației, precum și demascarea caracterului și tacticilor totalitarismului.[21]

Istoria alienării artistului în raport cu societatea este treptat înlocuită cu studiile psihiatrice ale nevrozelor individuale. În acord cu spiritul vremii, odată cu pierderea puterii sale de opoziție, artistul avangardist se deradicalizează, auto-suspendându-se între mediul artei și motivațiile politicii.[22]

În aceste condiții, potrivit lui Guilbaut, noua avangardă americană începe să se dezvolte într-un climat pesimist, ambiguu, nesigur și plin de deziluzie.[23] Articolul lui Clement Greenberg, *The Decline of Cubism* (Declinul cubismului), publicat în *Partisan Review* în martie 1948, este identificat ca fiind un moment crucial în care se anunță întâietatea mondială a artei americane.[24] Alienarea și auto-izolarea, ca expresii ale epocii moderne, în comparație cu idilismul european, erau deja văzute drept condiții necesare ale dezvoltării ambiției artistice.[25]



17 *Ibidem*, p. 114.

18 Clement Greenberg, *Nation*, Aprilie 5, 1947, p. 405, *apud*. Guilbaut, p. 129.

19 Robert Genter, *Late Modernism. Art, Culture, and Politics in Cold War America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, Oxford, 2010, p. 165.

20 Thomas Clark, *Washington Post*, 22 noiembrie 1947. Citat în Freeland, *The Truman Doctrine*, p. 227, *apud* Guilbaut, op cit., p. 157.

21 U.S. Office of Education, *Annual Report*, 1947, *apud* Guilbaut, op cit., p. 158.

22 William Phillips, "Our Country and Our Culture," *Partisan* Review 19 (September–October 1952): p. 586, *apud* Guilbaut, op. cit., p. 193.

23 Guilbaut, *op. cit.*, p. 195.

24 *Ibidem*, p. 198.

25 Clement Greenberg, „The Situation at the Moment", *Partisan* Review 5, ianuarie 1948, p. 82, *apud* Guilbaut, *op. cit.*, p. 196.

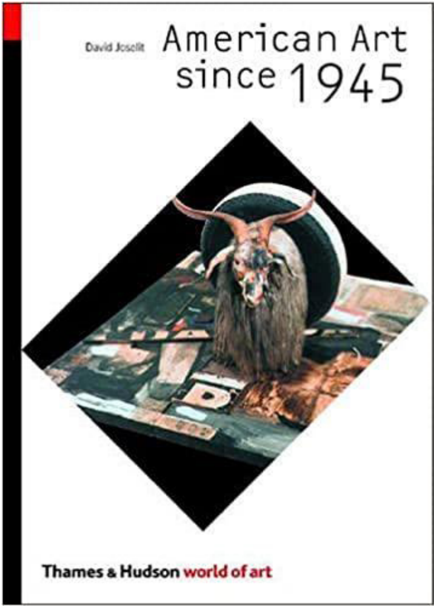
Aspirația spre atingerea autonomiei estetice era convergentă cu trăirea experienței independenței în raport cu arta europeană. Însă, în mod paradoxal, dar justificat ideologic, această independență a individualității creative a fost folosită ca pretext al unei lupte în direcția globalizării idealurilor politice expansioniste americane în raport cu pericolul internaționalizării totalitarismului sovietic.

Însă această poziționare ideologică, din perspectiva unui război angajat împotriva comunismului (identificat în politica vremii cu totalitarismul), sprijinit prin demonstrații de forță la nivel global, prin amenințări arogante cu o economie industrială și comercială în creștere într-o mână și cu o puternică armată în cealaltă mână, precum și cu proaspăta bombă atomică în gură, a dus la crearea unei psihoze a supremației artistice și a superiorității culturale.

* * *

Printre noile standarde ale universalității „purității" artei americane erau enumerate violența, exasperarea și stridența, forța, măreția, spontaneitatea și infinitudinea.[26] Șarmului și gustului parizian îi erau, de această dată, preferate brutalitatea, cruzimea și virilitatea figurii centrale a identității artistice americaniste, Jackson Pollock.[27]

Criticul de artă american David Joselit recunoaște că, pentru unii critici și istorici de artă, artiștii americani au întruchipat triumful modernismului european, în vreme ce pentru alții, arta americană a reprezentant trădarea ori chiar decadența artei avangardiste din primele trei decade ale secolului al XX-lea. Joselit consideră că, după 1945, s-a produs o schimbare de paradigmă socială și estetică generată de dinamica intersectată a consolidării sferei publice înrădăcinate în consum și mass media, a emergenței practicilor și discursului în favoarea formării și promovării identității personale care ar fi motivat cerințele politice ale SUA și a transformării obiectelor de artă dinspre mediile tradiționale, precum pictura și sculptura, spre mediile informaționale , precum textul, fotografia, obiectele *ready-made* și arta video.[28]



Potrivit lui Joselit, în arta lui Pollock sunt radicalizate procesele automatismului pictural, teoretizate în manifestele suprarealiste europene de André Breton și promovate în New York de pictorul Roberto Matta, care presupun exprimarea celor mai intime pulsiuni instinctuale în actul de creație plastică.[29]

26 Clement Greenberg, „The Present Prospects of American Painting and Sculpture", *Horizon*, octombrie 1947, p. 26, *apud* Guilbaut, op. cit., p. 203.

27 Clement Greenberg, „Art", The Nation, 1 februarie 1947, pp. 138–39, apud Guilbaut, op. cit., p. 203.

28 David Joselit, *American Art since 1945*, Thames & Hudson, London, 2003, pp. 6-8.

29 *Ibidem*, p. 10.

Aplicarea mai multor straturi de vopsea pe o pânză întinsă pe podea se realiza printr-o exprimare liberă și non-ilustrativă a gestualității, similară ritualului dansului. Într-un act de dramatizare a naturii materiale a vopselei, în care vâscozitatea era influențată de ritmul mișcării, artistul performa corporal un act de prezență în sfera publică exprimându-și forța politică a identității personale. Expresia individualității devine actul suprem de poziționare politică care fundamentează suprematismul american. Joselit vede exacerbarea individualismului american din timpul Războiului Rece ca un răspuns moral și politic (ca datorie la fel de mult ca și un drept) la cele mai noi realități globale manifestate prin intermediul totalitarismului sovietic de tip stalinist.

Pe de altă parte, una dintre criticile aduse picturii emblematice a Expresionismului Abstract, care întăresc argumentul constituirii suprematismului american, a fost denunțarea implicării în actul pictural gestual a unei masculinități exacerbate în imagistica care sugera sexualitatea potentă și patriarhalitatea celebrată ca valoare universală a creativității umane. Acest gen de poziționare identitară a masculinității albe heterosexuale e discutat cu precădere din perspectiva analogiei dintre actul pictural și cel sexual pe care artistul îl performează în relație cu pânza văzută ca trup (pasiv) al femeii.



Jackson Pollock și Lee Krasner (fotografie de Hans Namuth, 1950)

De cealaltă parte a criticii, în pofida asimilării, de către Harold Rosenberg, a individualității eroice specifice Școlii de la New York cu o puternică trăire a anxietății, ceea ce transpare din lucrările artiștilor americani ar fi un gen de autenticitate emoțională în amestec cu un gen de reflecție micro-cosmică a arenei sferei publice.

La nivelul comunicării publice, o identificare colectivă a valorizării libertății de expresie în sfera publică americană are loc pe fondul creării unei medieri a modurilor de lucru ale pictorilor către publicul lor, nu doar în spațiul galeriilor de artă, ci și în presa vremii, prin intermediul revistelor de lifestyle și a televiziunii.

În privința reperelor comunicării, potrivit lui Joselit, se pune accentul pe valorizarea limbajelor simbolice care ar comunica dincolo de limitele temporale și culturale, inclusiv prin raportarea artiștilor expresioniști la potențialul vizual și interpretativ al artei native americane sau al miturilor vechii arte americane. Apelul la focalizarea culturală asupra conștiinței colective se face prin intermediul arhetipurilor (solare, lunare) care sunt reconvertite în mituri moderne în picturile lui Newman, Rothko, Gottlieb. Noile „ideografii" ar semnaliza apartenența la aceeași universalitate, accesibilă tuturor.[30]

Arta indienilor de pe coasta nord-vestică americană ori a culturilor pre-columbiene este asimilată unei creații sublime, înalt sofisticate, a căror trans-istoricitate și trans-culturalitate este dovedită de întrebuințarea unor forme de limbaj simbolic universal comunicabil.

Imaginarul mitic al artiștilor din cadrul Școlii de la New York se manifesta, în cazul lui Pollock, prin adoptarea unor forme totemice inspirate din surse arhetipale/native, filtrate prin apel la automatismul specific suprarealismului european. De pildă, Pollock se documenta din ilustrații cu pictura în nisip realizată de indienii din sud-vestul Americii și în care apăreau figuri cosmologice elaborate trasate temporal pe pământ în cadrul unor ceremonii ritualice.[31]

Joselit identifică o corespondență între mișcarea suprarealistă europeană și expresionismul abstract american la nivelul ambiției unui proiect de inventare a unui limbaj public pentru emoțiile și senzațiile private ale pictorilor, în aspirația lor de a recrea paradigma unei noi sfere publice care ar permite universalizarea comunicării prin intermediul impactului ideogramelor moderniste transculturale.[32]

Pictura Școlii de la New York, în jurul căreia s-a construit un discurs despre caracterul apolitic al practicii artistice autonome, bazate pe individualitate și transcendență, a fost considerată ca fiind prima mișcare avangardistă dezvoltată în SUA care a devenit semnificativă într-un context internațional. Joselit asimilează această recunoaștere a fenomenului artistic produs de această mișcare cu explozia societății de consum americane și a formelor sofisticate de comunicare în masă care au facilitat și recunoașterea acestui identificator cultural.

De pildă, portretizarea lui Pollock în revista *Life* ca artist rebel s-a raliat constructelor comerciale ale culturii vizuale americane bazată pe publicitate, televiziune de divertisment și cinematografie hollywoodiană. Ulterior, un portret de grup al expresioniștilor Școlii de la New York a marcat apariția poreclei de „Irascibili" cu care au fost asociați acești pictori.

Astfel, calitatea auto-conștientizării individualității ca fiind una dintre modalitățile de identificare a artiștilor din gruparea expresioniștilor abstracți a ajuns să fie convenționalizată și simplificată de revista *Life* prin transformarea performării individualității în marcarea unei aventurări în lumea celebrităților.



Copertă și interior al revistei LIFE Magazine din august 1949 în care e portretizat Jackson Pollock

30 *Ibidem*, p. 18.

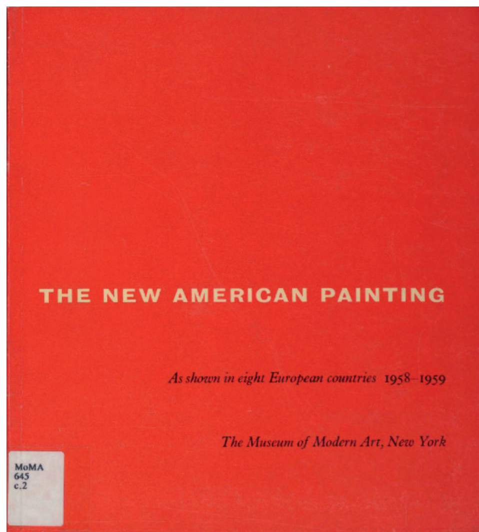
31 *Ibidem*, p. 19.

32 *Ibidem*, p. 27.



În prelungirea acestui travaliu de mediere a celebrității eroismului artistic, între 1958-1959, MOMA New York a organizat un tur al unei expoziții de artă americană în 8 orașe din Europa. În introducerea textului expoziției „The New American Painting", Alfred H. Barr vorbește despre transparența anxietății existențialiste a artiștilor angajați în exprimarea unei „libertăți înspăimântătoare" facilitate de lumea în care trăiesc. Prezentând această exprimare a libertății ca fiind mai curând apolitică, datorită unei prezumate lipse a vreunei presiuni politice de a face artă, Barr își subîntinde afirmațiile unui discurs de indexare a superiorității democrației americane.[33]

33 Alfred H. Barr, *The New American Painting. As shown in Eight European Contries, 1958-1959*, Museum of Modern Art, New York, 1959, *apud* Joselit, op. cit., pp. 31-32.





painting itself, whether into expanding form or the continual overflow and intermingling of forms; it is creation which tries for the domination of space. This impelling urge toward utter freedom and uninhibited statement frees this style of painting of all symbolic sign language and allows it to reach the most spontaneous manifestation of emotion.

HELMI GASSER, *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, May 23, 1958

It is not new. It is not painting. It is not American. There is no deep necessity, no inner torment, not even a serious formal research. Not one of these painters goes against the current. Not one of them is anti-conformist. There is no spiritual flight.

LEONARDO BORGESE, *Corriere della Sera*, Milan, June 8, 1958

MILAN, ITALY
Galleria Civica d'Arte Moderna
1 June – 29 June 1958

One should not forget that while on the Atlantic coast there was close contact with Europe, on the Pacific, in San Francisco, there were more diverse graftings: the totem poles of the Indians and the Mexicans' intricate baroque, the symbolic and ancient scripts of China and Japan. Such important and stimulating facts could not remain dormant in soil so rich. And the difficulties encountered by this new generation of painters in trying to pierce the indifference of the American public, the necessity of surviving as individuals without being crushed by the conformism of industrialized life, have added that charge of violence and of personal fury which each of these paintings conveys. It is like witnessing a shipwreck and their fight for survival.

The rapidity and vigor of the results are astonishing. To be objective, I must say that American art derives from European art and is still sensitive to its cultural echoes, but nevertheless its character is so well defined, the images are so abundant and so permeated by the fantasy and motivations of Americans ideals, that one must admit it has by now the look of independence, decisively recognizable.

I feel that this process is taking place among these Americans with unexpected tenderness and lightness of touch, with a feeling of happiness, in spite of past anxieties. This

Coperta și interior al Catalogului „The new American painting, as shown in eight European countries, 1958-1959", Museum of Modern Art (New York, N.Y.). International Program, 1959. Expoziția poate fi vizionată aici: www.moma.org/calendar/exhibitions/1990

Printre alți critici care au văzut în promovarea artelor vizuale americane un vehicul de legitimare a ideologiei liberalismului capitalist, Serge Guilbaut vorbește, la rândul său, despre utilizarea culturii ca armă a propagandei manifestată într-un mod flagrant și agresiv după 1951. Astfel, de pildă, multe reviste culturale publicate în Europa au fost sponsorizate prin fonduri ale CIA care popularizau arta expresionismului abstract ca vehicul al avangardei americane.[34]

În acest fel, arta expresionismului abstract american s-a popularizat prin intermediul mass-mediei expansioniste și a diplomației internaționale suprematiste, iar avangarda a putut fi utilizată ca simbol al ideologiei libertății.[35]

34 Guilbaut, *op. cit.*, p. 231.

35 *Ibidem*, p. 220.



Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)*, smalț pe pânză, 266.7 × 525.8 cm, 1950, poate fi vizionată la The Met Fifth Avenue în Gallery 919



Jackson Pollock, *Convergence,* ulei pe pânză, 237 cm × 390 cm, 1952, poate fi vizionată la -Knox Art Gallery

Pe marginea reflecției din ampla documentare a lui Guilbaut, s-ar putea specula faptul că personalități din cercurile de putere americane ar fi subtilizat o idee (ideea avangardei), ar fi prelucrat-o sub forma unui capital de imagine, ar fi împachetat-o în stil *glamour* și apoi ar fi (re)distribuit-o în Europa proiectându-și, astfel, un ideal al supremației culturale.

* * *

Deși marea aventură culturală a artelor vizuale americane este identificată istoriografic ca fiind condiționată de promovarea expresionismului abstract ca

nou fenomen avangardist, care ar fi deschis orizontul manifestărilor neo-avangardiste începând cu anii 1960, o teorie contrafactuală, însă, firește, dintr-o perspectivă a istoriei ficționale a artei, ar putea identifica suprematismul rus ca fiind modelul idealizat, însă eronat aplicat, pe care s-ar fi construit ideologia libertății mercantilizabile pe baza căruia s-ar fi creat profitul de imagine al artei de piață americane.

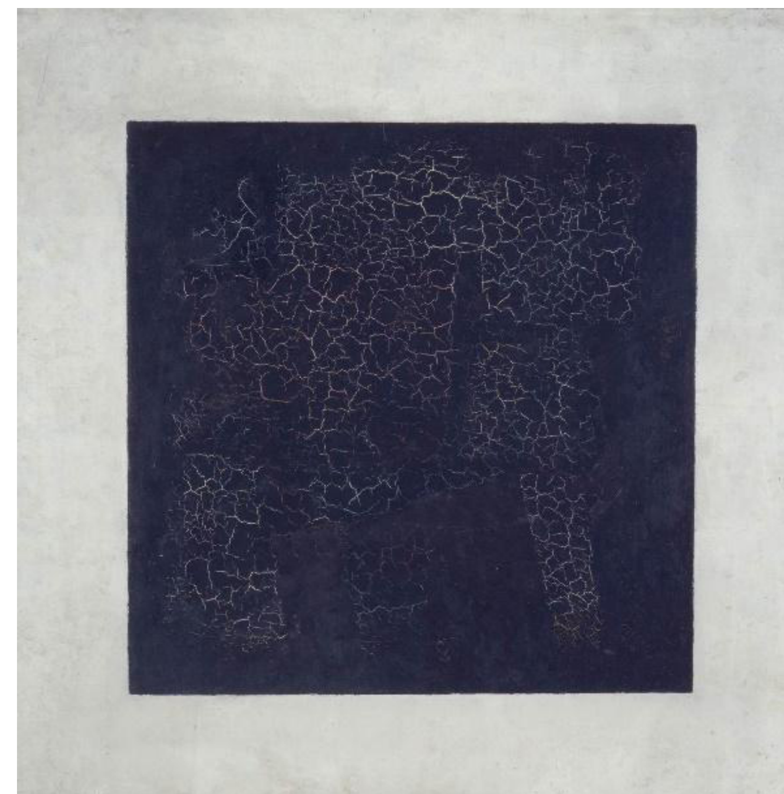
Ca fenomen artistic, suprematismul rus apare în 1913 caracterizându-se prin expresia liberă, non-viscerală și non-intelectuală, a sentimentului artistului în acte de suprapunere spațială a formelor geometrice de bază într-o gamă cromatică limitată, însă intensă.

În expoziția suprematistă *0.10* din decembrie 1915, Kazimir Malevici expune una dintre cele mai cunoscute lucrări moderniste: Pătratul negru (pe fundal alb), realizează apoi, după trei ani, ca într-un gen de replică metafizică, compoziția suprematistă Alb pe alb, iar în 1927 publică cartea sa *Lumea non-obiectivă* din care se va extrage mai târziu manifestul Suprematismului.[36]

36 Kasimir Malevich, „Suprematism" (1927), în Mary Ann Caws (ed.), *Manifesto. A Century of Isms*, University of Nebraska Press, Lincoln și Londra, 2001, pp. 404-412.



Vedere din expoziția suprematistă 0,10, 1915, Petrograd
Sursa: UnknownI - Original publication: 1915, sursa: feed://lfeffortposts.wordpress.com/tag/art/feed/


Kazimir Malevich, Pătrat Negru, 1915, ulei pe pânză, 79.5 × 79.5 cm, Galeria De Stat Tretiakov, Moscova,
Sursa: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kazimir_Malevich,_1915,_Black_Suprematic_Square,_oil_on_linen_canvas,_79.5_x_79.5_cm,_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg

Prin suprematism, Malevici înțelege supremația sentimentului pur în artele creative, fenomenele vizuale ale lumii obiective fiind lipsite de semnificație în raport cu manifestarea sentimentului dincolo de mediul care l-ar putea genera. Ca atare, valoarea unei lucrări de artă rezidă în exprimarea sentimentului și nu în reprezentarea obiectivă a realității. În acest sens, Pătratul negru expus de Malevici nu a reprezentat un spațiu gol, un „deșert" al lumii obiective și familiare, ci mai curând un sentiment al non-obiectivității.

În scrierile sale, Malevici susține faptul că suprematismul caută să elibereze arta și sentimentul de povara conglomerării și acumulării lucrurilor, așa cum se regăsește ea în tablourile clasice, reprezentate cu virtuozitate de Rafael, Rubens și Rembrandt.

Astfel, pictura obiectivă e văzută ca dictatură a metodei reprezentării, ca act de redare a verisimilitudinii iluziei, în vreme ce pătratul negru pe un câmp alb e prezentat ca fiind prima formă prin care este exprimat sentimentul non-obiectiv. Pentru Malevici, pătratul negru este sentimentul, în vreme ce câmpul alb este golul de dincolo de sentiment. El asociază pătratul suprematist cu semnele (simbolice) primitive ale aborigenilor care nu ar fi reprezentat, în combinațiile lor, niciun ornament, ci doar un sentiment al ritmului.

În pus, judecata suprematistă se bazează pe pasibilitatea obsolescenței oricărui lucru care ne poate fi folositor și convenabil, dar care rămâne a fi recunoscut în timp doar prin frumusețea și spontaneitatea generată de exprimarea sentimentelor artistice pure.

Pentru Malevici, elementul sentimentului pur este abstracția, cu caracter plastic, iar arta nu ar trebui să servească nici statul și nici religia, îndepărtându-se de reprezentarea obiectului, abandonând orice considerații practice, iar artistul (ca pictor) ar trebui să se detașeze de planul imaginii de pe pânză, transferându-și compozițiile de pe pânză în spațiu.

Comparativ vorbind, dacă anumite lucrări ale lui Malevici pot fi interpretate ca exprimând un sentiment glorios al iconoclasmului, în aceeași măsură critica de artă cu privire la lucrările abstracționiste americane de după cel de-al doilea război mondial susține ideea negării reprezentării directe a realității, privilegiind exprimarea intimă a sentimentului libertății de acțiune a artistului. Dacă, pentru Malevici, suprematismul se manifesta ca o formă de aspirație către transcendență, în schimb, pentru expresionismul abstract american, ca una dintre modalitățile de exprimare ale suprematismului american, transcenderea s-a constituit ca o practică de situare deasupra celorlalte realități, nu doar culturale. Dacă, în suprematismul rusesc, valoarea unei lucrări de artă rezidă în exprimarea sentimentului și nu în reprezentarea obiectivă a realității, în suprematismul american valoarea lucrării e dată de exprimarea ostentativă a libertății de expresie a artistului vital care devine valoare de schimb pe piața de tranzacții a obiectelor cu încărcătură simbolică.

În concluzie, s-ar putea spune că suprematismul american s-a bazat și pe o puternică luptă anti-comunistă, atât de înverșunată în anii 1947-1949. Impulsul psiho-politic și materialist de a dobândi supremația mondială (prin tirade ideologice și presiuni militare), pentru a-și securiza accesul la resursele din alte teritorii, s-a reflectat și în modalitatea de a prezenta realizările culturale ale artiștilor americani ca fiind suprema formă a exprimării libertății politice, ulterior muzeificată, patrimonializată și monetizată pentru glorificarea victoriei supreme a liberalismului capitalist.

Referințe

B

Barr, Alfred H. (1959). *The New American Painting. As shown in Eight European Contries, 1958-1959*. New York: Museum of Modern Art.

Breton, André, Rivera Diego și Trotsky, Leon (1938) „Manifesto: Towards a free revolutionary art", *Partisan Review*, VI(1).

Bürger, Peter (1984). *Theory of the Avant-Garde* [1974]. Traducere de Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press.

G

Groys, Boris (2013). „Art and Culture. Critical Essays (1961)", în Shone, Richard și Stonard John-Paul (ed.). *The Books that Shaped Art History: From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*. Londra și New York: Thames and Hudson.

Genter, Robert (2010). *Late Modernism. Art, Culture, and Politics in Cold War America*. Philadelphia, Oxford: University of Pennsylvania Press.

Greenberg, Clement (1947). „Art". *The Nation*.

Greenberg, Clement (1947). „The Present Prospects of American Painting and Sculpture". *Horizon*.

Greenberg, Clement (1947). „The Situation at the Moment". *Partisan Review* 5.

Greenberg, Clement (1961). „Avangarde and Kitsch" [1953]. *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press.

Guilbaut, Serge (1985). *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Tradus de Arthur Goldhammer, Chicago: University of Chicago Press.

M

Malevich, Kasimir (2001). „Suprematism" [1927], în Caws, Mary Ann (ed.). *Manifesto. A Century of Isms.* , Lincoln și Londra: University of Nebraska Press.

J

Joselit, David (2003). *American Art since 1945*. London: Thames & Hudson.

M

Mouffe, Chantal (2005). *On the Political*, Londra și New York: Routledge.

P

Phillips, William (September–October 1952). „Our Country and Our Culture". *Partisan Review* 19.

Poggioli, Renato (1968). *The Theory of the Avant-garde* [1962]. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

S

Schlesinger Jr., Arthur M. (1962). *The Vital Center: Our Purposes and Perils on the Tightrope of American Liberalism* [1949]. Boston: Houghton Mifflin.

W

Wood, Paul (2002). „Modernism and the Idea of the Avant-Garde", în Paul Smith și Carolyn Wilde (ed.). *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell.

Accelerare: pragmatismul artei, aventurile transatlantice ale suprarealismului, ecologia

Bogdan Ghiu

În momentul definitivării acestui text non-definitiv (nimic mai opus înseși ideii de definitiv decât textul care urmează, și care urmează doar pentru a trimite mai departe, tot mai departe, pentru a face să mai urmeze: text-pas și text-punte, fără drum/peste drum), aflam despre dispariția unui om-cheie pentru însăși ideea de *„Translating America”*: traducând America, traducerea Americii, dar și – poate înainte de toate –, America-traducere, America-translare, America traducătoare, America translatoare.

Nicicând, poate, ca în anii vieții acestui om, și prin amprenta pe care această viață și epoca ei și le-au lăsat reciproc, ca într-o pecete, America, cultura americană, nu a fost mai radical traductivă, nu s-a afirmat mai mult – deci mai novator, mai avangardist (iar ideea de avangardă, nu de neo-avangardă sau de trans-avangardă, ci de avan-gardă în sens vechi, „istoric”, „retro”, nu este deloc întâmplătoare aici) –, și pentru întreaga planetă, pentru întregul Pământ (căci și Pământul e convocat), în poziție deci clară de *pionierat*, ca traducere și în traducere: gândirea-traducere, cultura-traducere, arta-traducere – viața-traducere, Viul-traducere.

Unul dintre oameni-cheie ai acestei culturi-viață-traducere, a acestei vitale culturi planetare a traducerii, a cărui dispariție m-a surprins, așadar, încercând să scriu textul de față, este, bineînțeles, Sylvère Lotringer (1938-2021), despre care cu deplină dreptate și în cea mai deplină – și definitivă, vai! – simplitate, în necrologul de pe fluxul de știri despre artă (în toate stările ei de avangardă, în căutarea unei noi și autentice avangarde) e-flux, Franco „Bifo” Berardi și Christian Marazzi scriu că, în calitatea sa „ambasadorială” de creator al revistei și al colecției *Semiotext(e)*, a fost o „punte între gândirea radicală europeană și cultura radicală americană”. Se poate chiar spune că Sylvère Lotringer, în calitatea sa „secundă” de *„passeur”*, cum le place francezilor să spună, adică de traducător (tra-ducător, tr-aducător), de trans-ducător, este unul dintre „părinții” a ceea ce avea să se numească *„French Theory”*.

M-am identificat de multe ori, fantasmatic, firește, ca traducător de radicalisme și ca pionier local, pământean, cum fără falsă modestie mă văd obligat să mă consider (aici, într-o cultură poate fundamentalistă, dar deloc radicală, care a hrănit prin trans-fugii și prin re-fugiații săi radicalismul tuturor avangardelor europene), al gândirii-traducere, de multe ori m-am identificat, așadar, cu sau m-am visat ca (un fel de) Sylvère Lotringer român: nici mai mult, dar nici mai puțin. Nu am putut, firește, înființa o revistă, și cu atât mai puțin o colecție, și nu am putut avea, firește, în spate puterea, forța de proiecție, chiar și dominată, non-dominantă, contestatară, a campusului american, a Americii la toate nivelurile și în toate stările ei – dar cu atât mai mult (dacă pot spune așa).

În fine: (non-)opera (an-)autorului Sylvère Lotringer merită și mai ales trebuie continuată, trans-larea și trans-ducerea trebuie duse mai departe, mai cu seamă acum, în aceste momente de regresie și de regres, nici măcar de stagnare, ci de repliere, de retragere, de bătaie în retragere a umanității în fața obligațiilor, a somațiilor (de-a dreptul somatice) de schimbare, în fața „externalităților negative” acumulate și reunite, simplu *feedback* global al Planetei globalizate și al sistemului Viului de fapt, care ne obligă la schimbarea vieții, la revoluționarea vieții, a modurilor și a stilurilor de viață prin reconsiderarea Viului, adică prin însăși revoluția astrului Pământ. Când Pământul însuși intră în revoluție, când revoluția e a Pământului însuși, doar o clipă – acum – te poți speria, te poți opri (pe buza prăpastiei revoluției) și poți da înapoi, întorcându-te, sinucigaș, cu spatele la abis (la abisul creat prin toate golurile, găurile, deșeurile și victimele făcute de umanitatea însăși: abisala groapă comună a istoriei umanității, această democrație a morții care unește, ca într-un compost al unei viitoare regenerări, plante, animale, specii, oameni, idei, limbi, popoare etc.), după care va trebui să accepți, să primești Revoluția Pământului, s-o preiei și s-o duci mai departe, s-o translezi.

Și tocmai despre Pământ, despre ceea ce, în finalul precedentei (prime) etape (faze) (de translare-revoluție) a acestui proiect de gândire-traducere, pe care o intitulasem „În traducere – Pământul scrie. Postmodernitate și deconstrucții obiective. O antopologie”, nu numeam încă Revoluția Pământului, scriam:

„Pământ-Filosofie și Pământ-Sofie. Pentru o umanitate în curs de definitivă dezrădăcinare, de comună orbitare.

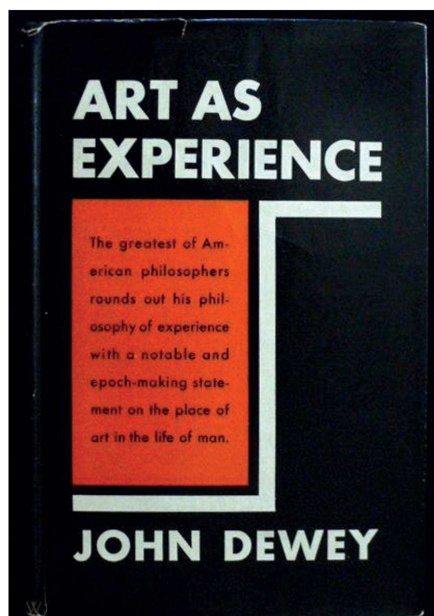
În deconstrucție, Pământul scrie. În deconstrucție, traducem Pământul.

Înțelepciunea Pământului cosmic, centru, dar la rândul lui orbital, orbitând, Soare delegat, *suplement* al Soarelui. Deteritorializarea (relativ absolută) a Pământului ca reteritorializare (absolut relativă) a lui pe Soare.

Lumea: carte infinită, dar închisă; azi, carte care nu se mai închide.

Deconstrucția ca înțelepciune a Pământului”.

Anul acesta (2021) însă, voind să duc proiectul (revoluția: să urmăresc-urmez Revoluția Pământului) mai departe, să-l trans-duc și trans-lez, și profitând de istorica expoziție *Le Surréalisme dans l'art américain* (Suprarealismul în arta americană) organizată în cadrul centrului de artă La Vieille Charité din Marsilia, oraș de refugiu din calea nazismului și de relansare și retraducere-multiplicare la nivel global *via* America a artiștilor suprarealiști, îmi propusesem un fel de balans meta-traductiv între, *pe de o parte*, investigarea raporturilor dintre filosofia pragmatistă a lui John Dewey și arta americană a secolului al XX-lea, evidențiind atât apropierile factuale, cât și omologiile structurale dintre celebra carte a marelui filosof și pedagog american, *Art as Experience* (Arta ca experiență, 1934), și un curent atât de influent precum expresionismul abstract (sau *Action Painting*), plus prelungirile pragmatismului lui Dewey în instituțiile americane răspunzătoare de artă (precum Federal Art Project, de exemplu), și, *pe de altă parte*, metamorfozele și traducerile, multiplicările și replierile, replicile și reacțiile, respingerile și aproprierile, întotdeauna creatoare, ale suprarealismului european pe tărâm și în context nord-american.

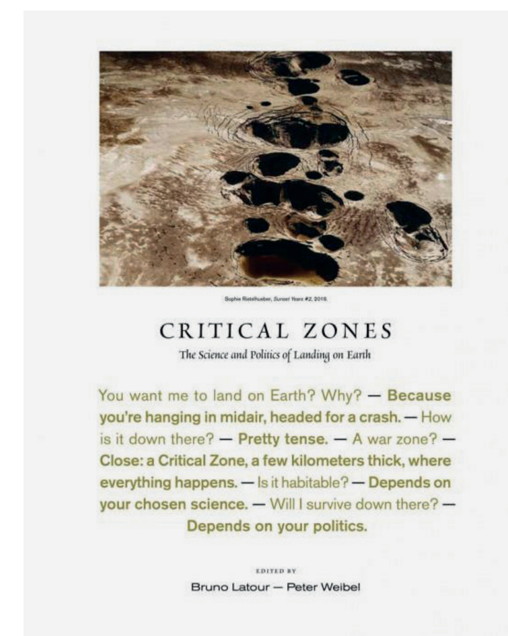


Îmi propuneam, așadar, să continui proiectul de anul trecut, care se preciza astfel tot mai mult, *in progress*, prin formularea următoarei teme de cercetare: crearea, prin traducere și translare între ambele părți, în ambele direcții (ca motor al culturii), a unui (fel de) *pragmatism european „translativ”*, prin efectuarea unei retro-versiuni a versiunii radicale americane a radicalismului european (deopotrivă, întreit, ternar post-marxist, post-fenomenologic și post-existențialist: pe scurt, post-belic, împotriva gândirii-război și chiar a filosofiei-război, fie și „în vederea păcii universale”). Între pragmatism și *French Theory*, pragmatismul ca *blind spot* de dezvoltat, al *FT*, (îmi) notam eu (ca să dezvolt).

Traversând pustiul pandemic și scriind eu însumi o carte despre această (non)perioadă (obiectiv, dar încă ne-subiectivat) revoluționară (*Pandemiocrația. Kairos și vidul împărtășit. Contracriza 2*, Tact, 2020), și traducând, în paralel și în dialog, *Politicile naturii. Cum să introducem științele în democrație* (Tact, 2020), carte orbitor de actuală a lui Bruno Latour, am ajuns, pas cu pas, din aproape în aproape, trans-ductiv deci, la noua gândire ecologică franceză (dar nu numai), în frunte cu Vinciane Despret și Baptiste Morizot (dar nu numai: Émilie Hache, Pierre Charbonnier, Ferhat Taylan, Estelle Zhong Mengual – gândire „de teren” și în grup), ea însăși continuare, trans-ducere și aducere în actualitate-radicalizare a gândirii-*French Theory*.

Și mi-am dat seama că tema mea (noastră) de cercetare *in progress* se traduce, acum, în acest moment mondial, sub forma relației încă nominal, sintactic formulate, expuse, astfel: Pragmatism-Artă-Știință-Ecologie-Pedagogie, totul în context accelerator-revelator pandemic.

În ce ar consta (din câte am putut să-mi deocamdată seama) această nouă ecologie (franceză, trans-ducătoare a liniilor de gândire ale *French Theory*)? În primul rând, în trecerea de la utilizarea noțiunii, contraproductive, latent reacționare, în chiar sânul ecologiei, de *Natură* (care continuă gândirea metafizic-dualistă și reificarea-separare a „Naturii” de Om) la ideea, atotcuprinzătoare și cu cosmic-democratică, pan-democratică, de Viu, fără niciun vitalism. Asta ar fi una. Și, apoi, dez-eroizarea Umanului, care, după ce a distrus prometeic Planeta, își propune acum, herculean, eroic, Super-Man-iacal, s-o salveze. Nu, umanul trebuie dez-eroizat, el este doar un element producător al Viului, un contributor la Viață, iar Viul este ceea ce Bruno Latour numește „zonă critică” sau „biofilm”: mica, subțirea peliculă de viață de la suprafața Planetei (vezi impunătorul album – sau ce-o fi: masiva carte – *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, edited by Bruno Latour & Peter Weibel, ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe & The MIT Press, Cambridge, MA, London, England, 2020).



La care Baptiste Morizot (care undeva dezvoltă și o cu totul neașteptată apropiere între *ecologie* și *traducere*) vine și adaugă: viul trebuie privit nu negativ, ci pozitiv, optimist și, într-un anumit sens, autentic liberal; se poate ajuta singur, se poate regenera singur, dar colectiv și sistemic, nu individualist, trebuie

doar lăsat în pace, umanul nemaitrebuind să-și propună să intervină în niciun fel, nici măcar pentru a-l „salva” („salvarea Planetei” și „salvarea Naturii” este pe cale de a deveni noul motor al economiei „verzi” neo-globalizate), ci lăsându-l, Zen, în pace. Și asta pentru că, din nou pozitiv, optimist, cu toții suntem importanți în sistemul Viului, cu toții, toate speciile și toți indivizii tuturor speciilor producând ceva, colaborând cu ceva la Viață și compunând, în felul acesta, macro-colectivul Viului.

Asta, repet, pe scurt, și din câte am început să-mi dau seama, să „prind” până acum.

Între timp, intempestiv, peste rând, pentru a putea continua să gândesc, am tradus (nu am putut să nu traduc) *Estetica întâlnirii. Enigma artei contemporane* (Contrasens, Timișoara, 2021) de Baptiste Morizot și Estelle Mengual (care între timp a publicat *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, „Să învățăm să vedem. Punctul de vedere al viului”, Actes Sud, Arles, 2021), în care am avut marea surpriză să dau peste următoarele rânduri, în care propria temă de cercetare îmi era oferită, re-dată, tr-adusă dintr-o nouă perspectivă, neașteptată. Ecologie și artă, avangardă și viață, așadar, gândire (ca parte) în sânul Viului:

„Întâlnim, aici, una dintre tezele lui John Dewey din *Arta ca experiență*, potrivit căreia arta nu este altceva decât viața, experiența artei nu este diferită de experiența vieții: este o experiență stilizată, intensificată, a vieții *altora*” (ed. cit., p. 143).



Iar în subcapitolul „O înțelegere depolitizată a avangardelor”, următoarele:

„Nu numai prin dimensiunea sa de inovație formală se înscrie modernismul în linia genealogică a avangardelor, ci și prin asumarea proiectului politic a acestora: acela de a «schimba viața». Pentru modernism, «a schimba viața» înseamnă a schimba gustul estetic, în măsura în care acesta este conceput ca o cale de emancipare față de diferite forme de aservire politică. Astfel, până și modernismul greenbergian, polul cel mai «pur», cel mai formalist, conține un proiect de politică vitală.

Pentru că am rupt avangardele de complexele de probleme efective pe care acestea încercau să le rezolve, nu am reținut din ele decât niște reforme formale – când ele propuneau, de fapt, niște reforme vitale, în sens politic, ale unei politici vitale. [...]

Am uitat pe undeva a doua parte a cuvântului de ordine al avangardelor: «a schimba arta și viața». Or, în cazul avangardelor, tocmai ea este cea care justifică prima parte a cuvântului de ordine: trebuie să schimbăm arta *pentru că trebuie să schimbăm viața*. Nu este vorba de a schimba arta de dragul de a schimba arta. Putem considera că a schimba arta poate schimba viața atunci când considerăm că ambele au în comun faptul că sunt făcute din același material: *obișnuințele*. Artiștii de avangardă au, într-adevăr, în comun faptul că acolo unde toată lumea vede Arta ca ideal spiritual sau inspirație imaterială, ei nu văd decât un corp de obișnuințe istorice: o anumită obișnuință de a crea la artist, o anumită obișnuință de a recepta opera la spectator, obișnuințe de a vedea, de a simți, de a ne raporta la niște produse umane. Avangardele ar putea fi, astfel, privite ca o vastă întreprindere de «dez-obișnuire» de ceea ce se consideră a fi Arta într-o anumită epocă, adică de tot ce corespunde unui anumit canon (o anumită definiție a Frumosului, a competențelor tehnice, anumite medii, anumite atitudini de receptare). De unde toată acea febră a înnoirii formelor caracteristică acestor mișcări: colaj, *ready-made*, *performance*, conversație etc. – tot atâtea forme care, la momentul apariției lor, *nu aveau un aer* artistic. A redefini obișnuințele în materie de artă vizează, în ultimă instanță, a reconfigura obișnuințele vitale – altfel, la ce bun? Este vorba de a pune următorul pariu: acela că a ne schimba obișnuințele în materie de artă ne transformă și modul de a fi disponibili față de lume – ne face să avem acces la noi zone ale sensibilului, le face inteligibile pe altele, face să apară noi probleme.

A înțelege ceea ce am numit, pe scurt, t.a.c. ca o pură moștenire a avangardelor constituie, astfel, un contrasens costisitor: dacă în felul acesta vom reuși, poate, să le domolim unora sentimentul de incomunicabilitate cu operele vopsindu-le pe aceastea într-o aură istorică, acest lucru are, totuși, un preț. Acela de a radia din istorie proiectul avangardelor de a produce niște efecte existențiale și politice semnificative, nereținând din ele decât o căutare formală desprinsă din propriul său orizont vital” (ed. cit., pp. 36-39).

*

Și uite așa m-am trezit că fără a fi apucat, mai înainte de a fi apucat să dezvolt proiectul de cercetare pe care mi-l propusesem, îl și depășisem, trecusem de el, intrase în traducere de sine.

Pragmatism – Artă – Gândire. Traducere și Ecologie. De la Natură și (chiar) Viață la Viu.

Perioada obiectiv revoluționară, încă nu (și) a noastră (a noastră, cum spuneam, e de regresie și regres, de retragere din fața Noului obligatoriu, inevitabil), ci a Pământului, care se învârte brusc accelerat în jurul propriei axe pentru a se reașeza pe buna orbită circumsolară de la care a fost abătut și a ne ejecta din obișnuințele noastre cronicizate, forțându-ne să ne „înstrăinăm” și să ne „insolităm” pentru a putea vedea cât de criminal-caraghioși suntem, mă obligă să accelerez și să (mă) depășesc, astfel încât, forțat de accelerarea, revelată de pandemie, de starea de infectare generalizată a lumii, ajung deja la o concluzie-sinteză: ECO-PRAGMATISM, în locul vechiului (de azi) EGO-PRAGMATISM trans-antropo-centric, în care producția de viață, contribuția de viață a fiecărei forme de Viu înseamnă traducere, presupune tra-ducere.

Și de aici, abia de aici, mai departe. Abia această concluzie – a ecologiei ca pragmatism al Pământului, ca geo-pragmatism – poate deveni o bună temă de cercetare, o bună pistă de urmărit pentru subiectivarea Revoluției Pământului (însuși) în care ne aflăm.

Pentru edificare, redau aici, mai jos (cu corp mai mic), lăsate în starea lor nedezvoltată, obiectiv depășită, de piste de cercetare care, chiar și nedezvoltate discursiv, m-au condus cu gândirea-traducere, ajutată de accelerarea Revoluției Pământului, până aici, notațiile laconice în vederea unui proiect de cercetare

care a mers, parcă, singur mai departe. Schițe devenite ceva între note de subsol și *addenda*.

Linii de cercetare.

Definiții, flou, continuitate. Cât mai comun, mai curent, mai la îndemână, fără complicații și exces de nuanțe (Wikipedia, ca dicționar generic, de pildă), ca punct de pornire. *Action painting* sau abstracția gestuală este un stil de pictură direct, dinamic, instinctiv, care presupune spontaneitate în aplicarea culorii. Aceasta este picurată, vărsată și întinsă pe pânză prin gesturi rapide. Termenul a fost folosit pentru prima dată cu referire la lucrările lui Jackson Pollock.

Pictorii americani s-au inspirat din tehnicile „automate" folosite de suprarealiștii europeni în anii 1920 și 1930. Aceștia consideră că tabloul nu reprezintă doar un produs finit, ci și o istorie a procesului de creație al acestuia. Abstracția gestuală este legată și de expresionismul abstract al anilor 1950.

Acesta a fost răspândit de la anii 1940 până la începutul anilor 1960 și este strâns asociat cu expresionismul abstract (unii critici au folosit termenii „pictura de acțiune" și „expresionismul abstract" interschimbabil). Se creează deseori o comparație între pictura de acțiune americană și tașismul francez. Școala expresionismului american abstract din New York (1940-1950) este, de asemenea, văzută ca fiind strâns legată de mișcare.

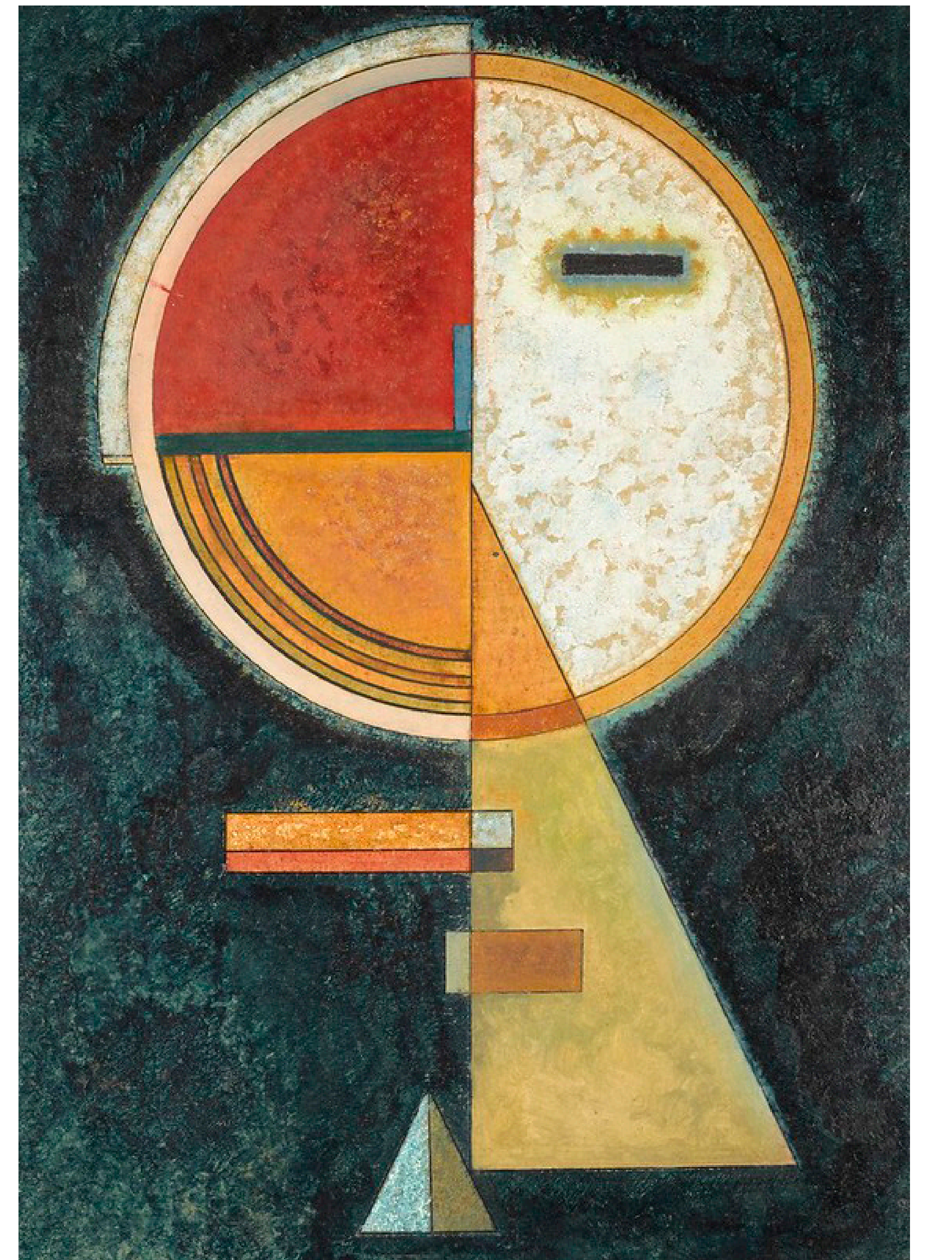
Expresionismul abstract este o mișcare artistică care s-a dezvoltat la mijlocul secolului al XX-lea și care constă în reprezentarea gândurilor și sentimentelor în actul picturii într-o manieră spontană, folosind tratamentul expresiv al materiei, formele abstracte și culorile cele mai variate.

Mișcarea a luat naștere în cercurile artistice din New York în perioada imediată după sfârșitul celui de-al doilea război mondial și a durat în Statele Unite până prin anul 1970. Expresionismul abstract, constituit din mai multe curente, nu este caracterizat prin omogenitate. El poate fi împărțit în cinci faze: prima generație, abstracția gestuală (*„action painting"*), abstracția cromatică (*„color field painting"*), abstracția post-picturală, abstracția geometrică.



Jackson Pollock, *Number 5*, 1948

Deși termenul de „expresionism abstract" a fost folosit pentru prima dată în 1946, în legătură cu mișcarea artistică din America, de către criticul de artă Robert Coates, el mai fusese folosit în Germania în 1919 în revista *Der Sturm* referitor la expresionismul german. În Statele Unite, Alfred Barr adoptă termenul de expresionism abstract în anul 1929, termen cu care caracterizează opera lui Wassily Kandinsky.

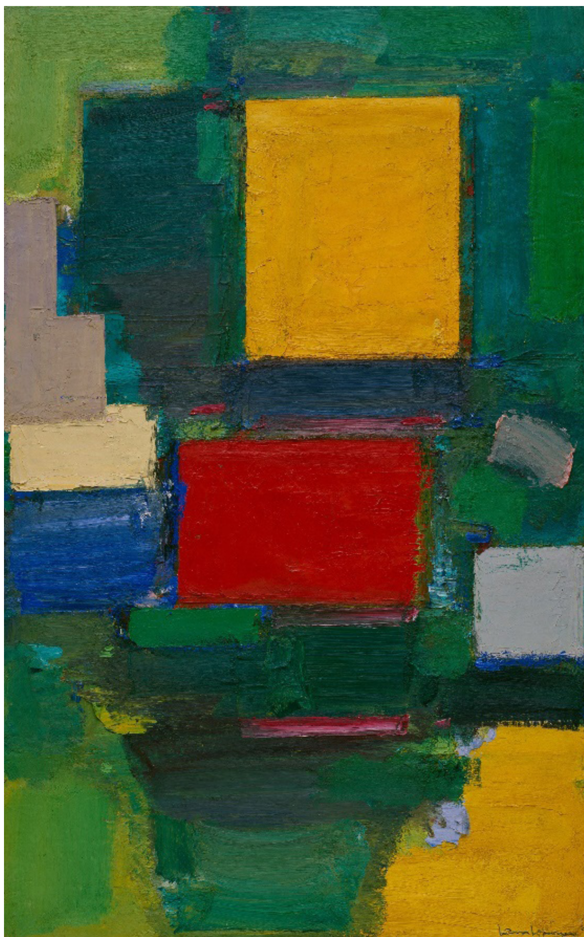


Wassily Kandinsky, *Unstable Compensation*, 1930

Expresionismul abstract își are rădăcinile în opera non-figurativă a lui Wassily Kandinsky și în producțiile artiștilor suprarealiști, care lăsau în mod voluntar subconștientul lor să se exprime spontan în activitatea creatoare. Sosirea la New York în timpul celui de al doilea război mondial a unor pictori de avangardă europeni ca Max Ernst, Marcel Duchamp, Marc Chagall și Yves Tanguy a influențat pe artiștii americani, care s-au asociat acestei tendințe între anii '40 și '50. Activitatea lor a fost marcată și de abstracționismul subiectiv al pictorului Arshile Gorky, de origine armeană, care a emigrat în Statele Unite în 1920, precum și de operele lui Hans Hofmann, care punea accentul pe interacțiunea dinamică a planurilor de culoare.


Arshile Gorky, *Water of the Flowery Mill*, 1944


Hans Hofmann, *Untitled*, 1940


Hans Hofmann, *The Gate*, 1959-960

Re-politizare prin introducerea (lărgirea) noțiunii de Viu. Re-politizare a artelor, regăsirea sensului originar al avangardelor, a schimba formele pentru a schimba viața. Latour, Morizot: moduri (forme) de existență – în general.

Concret, rolul dublu, unificator, cheie al Action Painting/Expresionism Abstract *atât* în legătură cu pragmatismul pedagogico-vitalist al lui Dewey, *cât și* cu dialectica trans-atlantică a proiectului suprarealist de a schimba viața prin artă.

Punctul central comun: VIAȚA, sau ceea ce azi noua ecologie a lui Latour/ Morizot numește Viul (sau Zona Critică).

Dialectica suprarealismului artistic-revoluționar în SUA (în care a ajuns de două ori, de la început, anii 20-30, apoi în timpul războiului, prin refugiu: rolul refugiaților – altă avangardă!) ilustrează modurile diferite de traducere-respingere-apropriere-regăsire în care arta procesuală, arta-întâlnire, arta procedural-individuantă (dispozitiv-protocol pentru întâlniri, nu opere finite), este considerată vitală, utilă pentru viață, cum este, de asemenea, izolată de viață (deci de-politizată sau contra-politizată, „reacționarizată" prin izolare estetistă), reificată și falsificant, staționar-autonomizată, după care revine, e relansată procesual-vital, în diferite forme și contexte de viață. (Vezi Éric de Chassey (ed.), *Le Surréalisme dans l'art américain*, Ville de Marseille/Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2021.)

Viul – Artă = Viață – Pragmatismul (politico-pedagogic) al artei. John Dewey (*via* Richard Shusterman, prefață la ediția franceză, *L'Art comme expérience*, traducere colectivă sub coordonarea lui Jean-Pierre Cometti, Gallimard, „Folio", Paris, 2010)

Carte-răspuns la o mare *neînțelegere* în legătură cu însăși denumirea de *pragmatism*: ceva legat de interesul practic, total opus esteticii, plăcerii dezinteresate conform idealismul lui Kant, devenit până azi dominant (dualism, opoziție).

De-asta Dewey a forțat cu această carte, arătând că primordială este estetica, adică experiența directă, concretă, materială, provocatoare de plăcere (aici, acroșaj cu utilitarismul).

Acuzat de Randolph Bourne și de Lewis Mumford pentru aparenta lui viziune „tehnicistă", „practică". Invitat în 1929 să susțină primele Conferințe „William James" la Harvard, s-a decis să lămurească neînțelegerea, răspunzând criticilor: seria de conferințe „Art and Aesthetic Experience", publicate în 1934 sub titlul *Art as Experience*.

Dar a scris o carte stufoasă și încâlcită, care mai mult a complicat, decât a simplificat și lămurit lucrurile.

Estetica nu apare nici la Peirce, nici la William James.

Peirce: a întemeiat totuși *semiotica*, „semnele interpretante", semioza infinită, imanența semnelor (nu putem ieși din semnalizare și din referențialitate semiotică, nu direct „reală").

Totuși, „primitatea" și jocul. Folosit de Deleuze în cărțile despre *Cinema*. Face chiar să depindă *etica* de *estetică*, pt. că noi „dorim ceea ce ne poate face viața frumoasă și demnă de admirație. Or, știința Admirabilului este estetica însăși".

William James: deși pictor, rafinat, totuși nu a elaborat o estetică pragmatică (sau pragmatistă). Și la el: foarte importantă dimensiunea estetică a experienței (simțitul imediat).

Dewey vine din Emerson (pragmatism *avant la lettre*).

Teme (cf. Shusterman): „naturalismul somatic" și „funcționalitatea", unitatea viață-artă, deconstrucția procesuală a tuturor dualismelor și opozițiilor fixiste metafizice. La Dewey apare deja noțiunea de „mediu" (mai târziu, acum, Morizot, Estelle Zhong Mengual: *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, schiță a unei istorii ecologice a artei): „sub ritmul prezent în orice artă și în orice operă de artă există [...] fundamentul care structurează relațiile dintre ființa vie și *mediul*

său". Arta nu își este propriul scop, ceea ce căutăm noi în ea este posibilitatea unei *vieți mai bune*, propice „întregii creaturi în *unitatea* principiului ei vital".

Deja ECO-PRAGMATISM!

Opus lui Kant: interes practic/dezinteres estetic. „Arta răspunde unor scopuri multiple. [...] Ea mai mult slujește viața decât prescrie un mod de viață definit și limitat"; valoarea ei este „deopotrivă finală și instrumentală".

La fel ca și Emerson, Dewey respinge atât distincția sau opoziția (dualismul) *artă/viață*, cât și pe aceea (acelea) *frumusețe/utilizarea (utilitatea)* ei.

Alte teme: *intensitate* + *vivacitate*. *Meliorism*: dezvoltare superioară a vieții, „creșterea calității vieții". Deja critică, politică.

Concepție democratică asupra artei, artelor: „literatura celor săraci, sentimentele copilului, filosofia străzii, sensul vieții domestice"!

Nu arte culte, înalte / artă populară. Împotriva „concepției muzeale asupra artelor frumoase".

Central, dar și, din nou, complicând lucrurile în loc să le clarifice, conceptul de *experiență*.

Unitatea artă/știință: semnificații și credințe construite prin anchetă și testare, prin observație, ipoteze și experiment.

Experiment științific = *Experiment* provocat artistic: simulare în machetă (mentală), „modelizare" etc. Arta ca „metodă experimentală".

Unitatea experienței: „forma cea mai simplă a experienței estetice – unitatea imediat percepută care leagă unele de altele elementele unei experiențe – este o condiție necesară care ne ajută să facem dintr-o situație sau dintr-o stare de lucruri o experiență coerentă și identificabilă" (Shusterman). Estetica este la baza întregii sale filosofii, estetica se află la temelia pragmatismului.

EXPERIENȚĂ: artă/viață, subiect/obiect, tradiție/deschidere.

În engleză, ca substantiv și ca verb, *experiență* = și eveniment încheiat, și proces; și momentul imediat, și durata.

A avut ecou în lumea artei: Thomas Hart Benton, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Allan Kaprow – expresionism abstract, happening.



Thomas Hart Benton, *Instruments of Power*, 1930-1931, Metropolitan Museum of Art (Met), New York City



Robert Motherwell, *Untitled*, 1944



Allan Kaprow, *Panouri ajustabile*, 1957-1959, Centrul Pompidou, Paris

Pragmatismul a fost asasinat de filosofia analitică! Descalificat. Refulat, a devenit/rămas o resursă importantă, inestimabilă, care trebuie recuperată, folosită și relansată.

Dar și tratamentul rezervat pragmatismului lui Dewey de către neopragmatiști, neînțelegerea lor: ex. Rorty (care privilegiază *lingvisticul*).

Influență în estetică: Monroe Beardsley, Nelson Goodman (nu muzeu, fetișizare și compartimentare), Stanley Cavell (cinema, arte populare).

Shusterman însuși: estetică pragmatistă de tip Dewey. Citat esențial, formulă-cheie: *„recunoașterea rolului esteticii pentru apărarea democrației ca formă de viață"*; artele populare (adaus: valoarea estetică de întrebuințare) (rap, country).

Pragmatismul nu e monolitic.

Deci trebuie revizitat atât istoric, cât și speculativ.

ECO-PRAGMATISM – nu EGO-PRAGMATISM.

Întrevederea adevăratului orizont unificator (prin dez-îngrădire: orizontul ne delimitează în mers, schimbându-se, teritorii mobile): ECO-PRAGMATISM. Pragmatismul era pre-ecologic și pre-artistic (Emerson → Dewey), iar acum e redescoperit, aproape pe neobservate, de ecologie.

„Experiență" (Dewey) = „întâlnire" (Morizot).

Regăsirea pragmatismului sufocat, dominat, asuprit de dominația *analitică* prin noua ecologie a Viului (trans-antropocentrică).

Opoziția (războiul politic) pragmatism / analitism și pragmatism / utilitarism.

Viață = Unitate dinamică, procesuală, deschisă, pentru că *imanent-creatoare* (viața nu se reproduce ci se creează; viul e „meliorist", caută permanent *mai-binele*, extinderea).

Deconstrucție dinamică, creatoare, procesual-creatoare, a tuturor dualismelor metafizice, al căror rol este, începem să vedem, acela de a opri, de a îngheța, de face imposibil procesul, fluxul vital, creativitatea vieții. Metafizica este o politică inerent conservatoare, o politică de putere și a puterii, preocupată nu de a conserva, ci de a opri, de a îngheța monumental lucrurile într-un anumit stadiu (favorabil doar unora, doar puterii: conservatorismul intervine în momentul accederii la putere, ca intenție, tocmai, de a opri jocul și schimbul permanent de putere (Foucault)).

Începe să mi se clarifice semnificația titlului ultimului, mic, text al lui Deleuze: *„L'immanence: une vie"*. *„UNE"*: unică, singulară, dar în pluralitate, în câmpul vieții.

Referințe

C

Chassey, Éric de (ed.). (2021), Le Surréalisme dans l'art américain. Ville de Marseille/Réunion des musées nationaux-Grand Palais.

D

Dewey, John (2010). L'Art comme expérience. Traducere colectivă sub coordonarea lui Jean-Pierre Cometti. Paris: Gallimard.

L

Latour, Bruno, Weibel, Peter (ed.) (220). Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth. ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe & The MIT Press, Cambridge, MA, London.

M

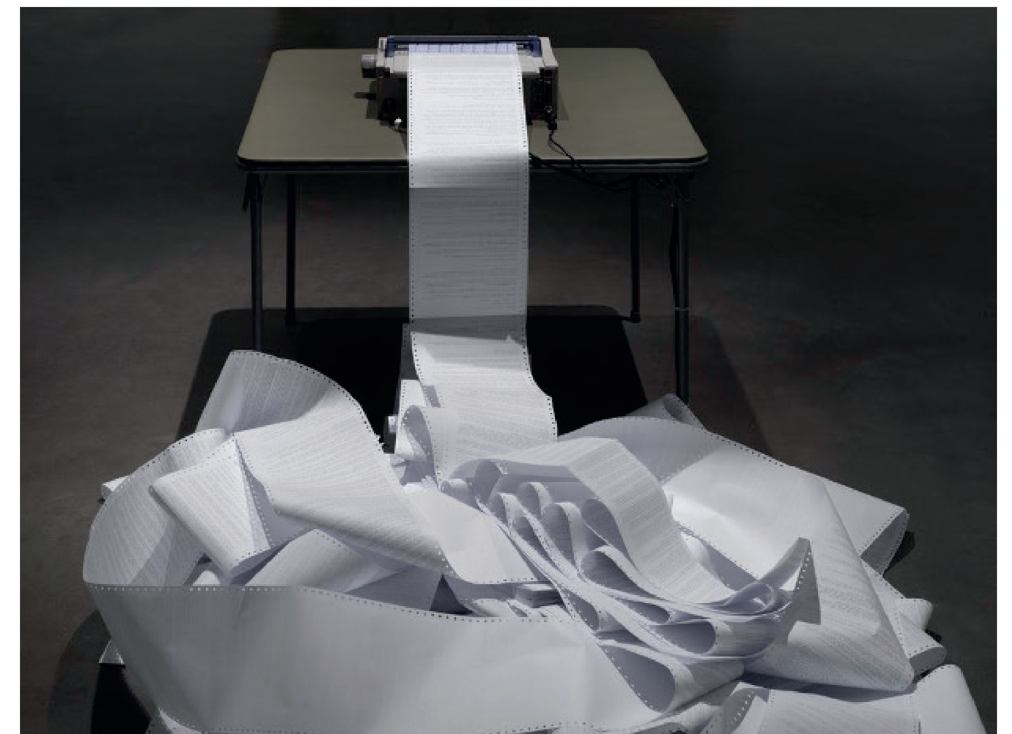
Morizot, Baptiste, Mengual Estelle Zhong (2021). Apprendre à voir. Le point de vue du vivant. Arles: Actes Sud.

Morizot, Baptiste, Mengual Estelle Zhong (2021). Estetica întâlnirii. Enigma artei contemporane. Timișoara: Contrasens.

Practici curatoriale din anii 1970 în America și gesturile artistice din sfera criticii instituționale*

Diana Marincu

Critica instituțională și arta conceptuală au contribuit substanțial în anii 1970, odată cu primul val și apoi în anii 1990, prin al doilea val, la analiza critică a criteriilor de legitimare prin care un produs artistic era validat de către muzee și galerii. Prin critica instituțională, artiștii au făcut vizibilă criza instituțiilor dedicate artei și au încercat să chestioneze convențiile acestora referitoare la dialectica expunere / nonexpunere, artă / nonartă, valoare simbolică / valoare comercială. Atenția îndreptată asupra discursului și conceptului au orientat narațiunile istoriei artei înspre fisurile interne pe care le conțin, problematizând includerile și excluderile canonului vestic, iar studiile dedicate canonului au captat tot mai mult interesul cercetătorilor.[1] De aceea, acest moment hotărâtor merită reevaluat acum și transformat într-o „lecție” pe care poate tinerii curatori și artiști o pot integra în practica lor. Dacă acumularea gesturilor criticii instituționale de-a lungul manifestărilor ei este privită ca tot atâtea căutări de a evada din închiderea și ierarhia unei instituții, atunci poate că descentrarea și diversificarea modelelor căutate de artiști și curatori astăzi încearcă o ieșire din poziționarea individualistă și structura „instituției” expoziției.



Hans Haacke, *News*, 1969

Motivele pentru care această incursiune în istoria criticii instituționale merită o atenție sporită provin și din noile discuții referitoare la definirea instituției muzeale, revitalizate odată cu pandemia mondială. ICOM – Consiliul internațional al muzeelor lansa anul trecut un apel pentru o redefinire a muzeului, propunând membrilor săi să contribuie la o nouă definiție, în acord cu schimbările survenite de la ultima sa formulare, din 2007. În urma noilor dezbateri, demarate în 2019 și reluate cu aplomb în 2020, o schimbare radicală provine din accentul pus pe democratizarea și transparentizarea instituției. Una dintre definițiile de lucru afirma: „Muzeele sunt spații democratice, deschise și polifonice dedicate dialogului critic despre trecut și viitor la plural (the pasts and the futures).” Un alt paragraf susține contribuția muzeelor la înțelegerea lumii actuale, la demnitatea și justiția socială, la binele comun și egalitatea globală. Elizabeth Ann Macgregor, Președinta CIMAM, scria despre acest lucru: „Toate muzeele se confruntă cu provocarea de a rămâne relevante și poate acesta e motivul care a dus la preocuparea pentru o nouă definiție ICOM. (...) Muzeele pot și trebuie să se im-

1 Un exemplu în acest sens este volumul *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* întreprins de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh și David Joselit, care au încercat un demers de extindere a spectrului geografic și metodologic al istoriei artei (incluzând patru perspective diferite din punct de vedere teoretic – abordarea critică inspirată de psihanaliză, istoria socială a artei, structuralismul și poststructuralismul). Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh și David Joselit (ed.), *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism,* Thames and Hudson, Londra, 2011.

plice în comunități într-o varietate de moduri, furnizând inspirație și provocare. Spectatorii au devenit participanți activi, nu consumatori pasivi.” Perspectiva pe care noua definiție a muzeului o include pare să armonizeze într-un sfârșit atributul modern de a fi critic și autoreflexiv cu voința instituției de a se deschide spre public, urmărind semnalele date de acesta și coagulându-se în multiple puncte de tensiune ale constelației artă-societate-politică. Dacă privim retrospectiv, critica instituțională a fost cea care pentru prima dată a scos la iveală aceste tensiuni ale aparatului expozițional, articulând o critică radicală a formelor de reprezentare și a condițiilor sociale de producție.

Critica instituțională a fost definită de scena artistică nord-americană în anii 1970 prin acțiunile unor artiști precum Michael Asher, Robert Smithson, Hans Haacke, Sol LeWitt și alții îndreptate spre condiționările producției și expunerii artei, alături de toate implicațiile financiare derivate de aici. Acest impuls al revoltei și al atitudinii radicale față de instituțiile artei a fost influențat de revoluțiile sociale și creative care au afectat acele vremuri: politicile identitare de combatere a discriminării, militantismul feminist și antirasist, reevaluarea raportului centru / periferie etc. Bineînțeles, acest climat efervescent și atent la chestiuni până atunci mai degrabă separate de fenomenul artistic a generat o conștiință critică a artiștilor și a publicului, mai angajată în schimbarea rolului artei în societate și în reformarea instituțiilor dedicate artei. Conceptualismul, minimalismul, performance-ul, critica instituțională, arta participativă, land art au fost catalizatori pentru curatori care au întărit și susținut fenomene artistice până atunci de neimaginat în interiorul unui muzeu. De altfel, chiar și în timpul în care deja intrasără în muzeele de artă prin expoziții temporare, multe dintre lucrările performative sau conceptuale nu erau achiziționate de aceste instituții sau documentate profesionist pentru că erau considerate mai efemere decât s-au dovedit a fi sau pur și simplu nu se putea concepe o colecție asupra căreia să nu se proiecteze rigorile legate de conservarea clasică a obiectului de artă. Curatoarea Helene Winer își amintește că în anii 1970 arta minimalistă și cea conceptuală nu erau colecționate, nu pentru că ar fi fost considerate șocante sau de neacceptat, ci în primul rând pentru că nu erau privite ca fiind „lucrări de muzeu”, nu se ridicau la standardul muzeal al obiectelor de artă. Jane Livingston povestea, la rândul ei, că la finalul expoziției din 1976 Andre / Le Va / Long, de la Corcoran Gallery of Art din Washington, o mare expoziție dedicată lui Carl Andre, Barry Le Va și Richard Long, Irving Blum[2] a intrat și a întrebat: „Și ce facem acum? Măturăm tot?”[3]. Destinul expozițiilor după strângerea lor și a multor lucrări uitate sau rămase doar în fotografii descifrează și o stare de spirit a vremii, când totul se desfășura conform principiilor formulate de Marcia Tucker astfel: „acționează mai întâi și gândește-te apoi – în acest fel vei avea la ce să reflectezi”[4]. Artistul Robert Barry, un pionier al artei conceptuale americane, considera și el că lucrările sale sunt „create pentru locul în care sunt instalate. Ele nu pot fi mutate fără a fi distruse.”[5]

Astfel, trecând în revistă câteva dintre lucrările înscrise în istoria criticii instituționale, vedem cum artiștii s-au poziționat ca principali catalizatori pentru modelele pe care un sistem artistic autoreflexiv le poate produce. Boris Buden scria referitor la actualitatea acestor demersuri: „De ce vorbim astăzi, în câmpul artei, despre critica instituțională? Răspunsul este foarte simplu: deoarece (încă mai) credem că arta este intrinsec dotată cu puterea de a critica. Desigur, nu ne referim aici doar la critica de artă, ci la ceva mai mult de atât, la capacitatea artei de a critica lumea și viața de dincolo de propriul ei domeniu și chiar, făcând aceasta, de a le schimba pe amândouă. Aceasta include totuși un oarecare grad de autocritică sau, mai exact, practica autoreflexivității critice, ceea ce înseamnă că ne și așteptăm – sau cel puțin obișnuiam să ne așteptăm – ca arta să conștientizeze în mod critic condițiile sale de posibilitate, ceea ce înseamnă, de obicei, condițiile sale de producere.”[6] Curatoriatul „critic” se angajează în același tip

2 Colecționar și galerist newyorkez.

3 „Modern Art in Los Angeles: Women Curators in Los Angeles”, o discuție organizată în cadrul *Pacific Standard Time*, la inițiativa Getty Research Institute în colaborare cu Getty Foundation pentru documentarea și păstrarea istoriei artei postbelice din California de Sud, care a avut loc în 26 octombrie 2011 la Centrul Getty. Înregistrarea discuției se găsește pe Internet la: http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/events/women_curators/index.html?utm_source=egetty120utm_medium%3Demailutm_campaign%3Degetty120. Accesat pe 12 aprilie 2015.

4 „Doamna Tucker, născută în Brooklyn, s-a maturizat în anii ‘60 și a fost un produs al epocii sale. A declarat că la înființarea muzeului motto-ul ei a fost «acționează mai întâi și gândește-te apoi – în acest fel vei avea la ce să reflectezi»”, Roberta Smith, „Marcia Tucker, 66, Founder of a Radical Art Museum, Dies”, *The New York Times*, octombrie 2006, consultat la http://www.nytimes.com/2006/10/19/obituaries/19tucker.html

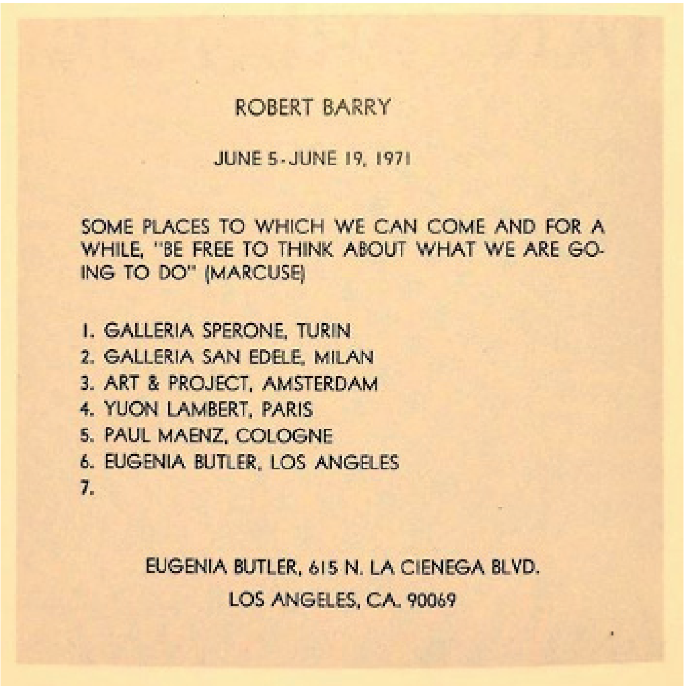
5 Interviu cu Robert Barry de R. Rose, *Arts Magazine*, vol. 43, nr. 4, New York, februarie1969, https://theoria.art-zoo.com/interview-with-arthur-r-rose-robert-barry/

6 Boris Buden, „Critică fără criză: criză fără critică”, in *IDEA artă + societate*, #28, 2007/Cluj, p. 5.

de abordări, axate pe reînnoirea instituțională cu scopul de a „dezvolta formate expoziționale relevante din punct de vedere socio-politic, de a chestiona datele și miturile culturale și istorice, de a politiza narațiunea conținutului expus referitor la gen, migrațiune, economie, urbanism și globalizare, pentru a numi doar câteva” (Dorothee Richter și Rein Wolfs[7]).

Robert Barry a încercat mereu să împingă limitele percepției asupra obiectului de artă și a muzeului. Lucrarea Some places to which we can come, and for a while be free to think about what we are going to do [Unele locuri unde am putea ajunge și pentru o perioadă am fi liberi să ne gândim ce vom face mai departe], inițiată în 1970, invita spectatorii să abordeze spațiul expoziției ca pe un loc de reflecție și de întâlnire, încercând să deconspire limitele instituționale și restricțiile privind producția și receptarea unei lucrări de artă într-un spațiu dat. În lucrarea Inert Gas Series: Helium. Sometime During the Morning of March (1969), artistul a împrăștiat în aer doi metri cubi de heliu, marcând ciclicitatea și redundanța în care arta își joacă adesea rolul său simbolic, rupt de realitatea sau de funcția sa socială. Contextul comercial al sistemului artistic este folosit și deturnat în sens critic și în evenimentele Closed Gallery Piece, în care trei galerii și-au anunțat închiderea pe perioada „expoziției” (1969) și, în aceeași perioadă, pentru Invitation (1972-1973), opt galerii (Paul Maenz, Art & Project, Jack Wendler Gallery, Leo Castelli, Yvon Lambert, galerie MTL, Galerie Toselli, Galleria Sperone) au acceptat să anunțe fiecare o expoziție pentru câte o altă galerie din cele enumerate.

7 Dorothee Richter și Rein Wolfs, „Institution as Medium. Curating as Institutional Critique?”, in *On Curating*, Issue # 08/11.

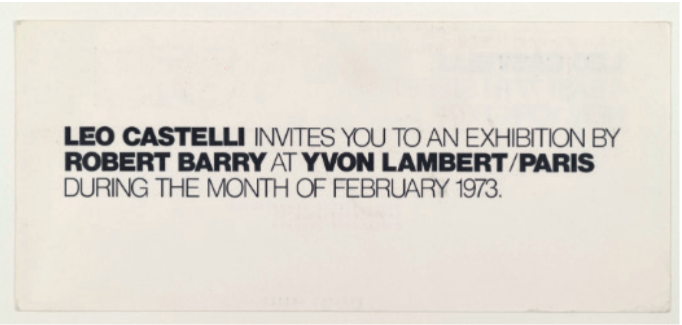

ROBERT BARRY

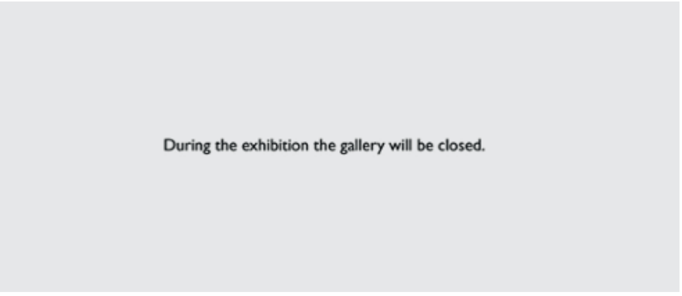
JUNE 5 - JUNE 19, 1971

SOME PLACES TO WHICH WE CAN COME AND FOR A WHILE, "BE FREE TO THINK ABOUT WHAT WE ARE GOING TO DO" (MARCUSE)

1. GALLERIA SPERONE, TURIN
2. GALLERIA SAN EDELE, MILAN
3. ART & PROJECT, AMSTERDAM
4. YVON LAMBERT, PARIS
5. PAUL MAENZ, COLOGNE
6. EUGENIA BUTLER, LOS ANGELES
7.

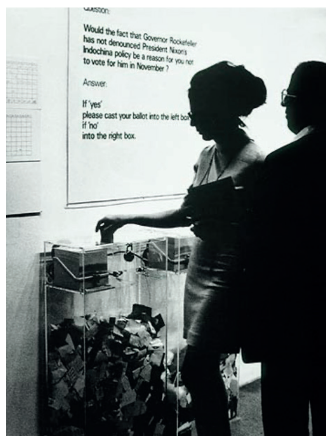
EUGENIA BUTLER, 615 N. LA CIENEGA BLVD.
LOS ANGELES, CA. 90069


LEO CASTELLI INVITES YOU TO AN EXHIBITION BY **ROBERT BARRY** AT **YVON LAMBERT/PARIS** DURING THE MONTH OF FEBRUARY 1973.


During the exhibition the gallery will be closed.



În 1971 **Hans Haacke** demara proiectul Visitors' Profile, un chestionar despre arta contemporană distribuit de Milwaukee Art Centre, generând apoi un profil al vizitatorului ca actor important și adesea ignorat în acest circuit artistic. Datele colectate de la 4547 de chestionare completate de vizitatori au fost prelucrate de o echipă a Universității Wisconsin-Milwaukee și expuse periodic în cursul analizei acestor chestionare. Vizitatorii și participanții aveau astfel acces în timp real la informații privind poziția lor în grupul din care fac parte, statutul privilegiat și influența asupra discursului public despre artă. Cadrul profund ideologic care atribuie valoare unei opere de artă era astfel deconspirat și expus în forma empirică a cercetării artistice. Asumându-și rolul de „artist ca producător", Haacke problematiza rețeaua bazată pe criterii sociale, economice și politice pe care se construiește sistemul de putere în lumea artei.



These questions and your answers are part of

Hans Haacke's VISITORS' PROFILE

a work in progress during "Directions 3: Eight Artists", Milwaukee Art Center, June 19 through August 8, 1971.

Please fill out this questionnaire and drop it into the box by the door.
DO NOT SIGN.

1)	Do you have a professional interest in art, e.g. artist, student, critic, dealer, etc.?	yes X	no
2)	How old are you?	22 years	
3)	Should the use of marijuana be legalized, lightly or severely punished?	legal X	light / severe punishment
4)	Do you think law enforcement agencies are generally biased against dissenters?	yes X	no
5)	What is your marital status?	married / single / div. / sep. / widowed	
6)	Do you sympathize with Women's Lib?	yes	no
7)	Are you male, female?	male	female X
8)	Do you have children?	yes	no X
9)	Would you mind busing your child to integrate schools?	yes	no X

Artistul **Michael Asher** a folosit la rândul lui galeria ca materie primă pentru proiectele sale artistice, făcând vizibile codurile și convențiile care influențează receptarea artei. În 1973 Asher dărâma tavanul galeriei Franco Toselli din Milano, pentru a descoperi ceea ce stătea ascuns sub aparenta perfecțiune a white-cube-ului, iar în 1974 desființează un perete care despărțea spațiul expozițional al galeriei Claire Copeley din Los Angeles de biroul în care aveau loc negocierile cu colecționarii și vânzările, divulgând realitatea comercială ascunsă.



„Raționamentele ilogice duc la noi experiențe", scria artistul Sol LeWitt în 1969, în timp ce „raționamentele logice repetă raționamente logice". Respingerea expertizei era parte din revolta generațională împotriva unei estetici existente, dictatoriale, împotriva esteticii dictatoriale greenbergiene, care devenise desuetă în New York în anii 1960." Îmbrățișând paradoxurile și contradicțiile, Sol LeWitt încuraja dezvoltarea unui model artistic repetitiv, care iese din schema unui demers logic și liniar, prin infinite variațiuni ale aceluiași gest. Spre exemplu, una dintre instrucțiunile sale pentru Wall Drawing #118 (1971) îndemna la marcarea a 50 de puncte egal distribuite pe o pânză, apoi conectarea lor prin linii drepte, ceea ce genera întotdeauna situații distincte, variațiuni și accidente. Aceste „efecte secundare", cum le numea artistul, erau surprizele care determinau noi lucrări sau idei, în timp ce dorința de a găsi o logică nu era altceva decât o metodă sortită eșecului, creată din start pentru a se nărui la final.



Robert Irwin marchează în 1970, prin proiectul Experimental Situation de la Ace Gallery, Los Angeles, despărțirea sa definitivă de pictura expresionistă pe care o practicase până atunci, îndreptându-se la rândul său spre o artă imaterială, anti-comercială și efemeră. În acest proiect, artistul a „umplut" spațiul expozițional cu prezența sa fizică zilnică din timpul procesului creativ, singurul rezultat fiind ideile, invizibile pentru public. Cel de-al doilea val al criticii instituționale, care a urmat în anii 1990, a continuat aceste interogări sub presiunea tot mai mare a politicilor culturale neoliberale și a competiției impuse de piața de artă, analizând subiectivitățile care derivă de aici și modurile în care se formează strategiile emancipatoare pentru instituțiile și producția de artă contemporană.[8]



Curatorii din aceeași perioadă din America, în anii 1970, și-au asumat și ei riscuri rezultând din selecția ideilor, și nu a lucrărilor, cum se practica până atunci. „Firește că această manieră nouă de a monta expozițiile avea de-a face cu formele de artă expuse, cu lucrările bazate pe proces, cum sunt cele ale lui Richard Serra folosind plumb topit și împroșcat sau ale lui Barry Le Va, cu piesele sale împrăștiate în spațiu, lucrări ce trebuiau produse la fața locului."[9], observa Bruce Altshuler. Forma expoziției a început să fie modelată de caracterul lucrărilor expuse, iar prezentarea lucrărilor trebuia să țină cont de aceste schimbări esențiale, ivite din infuzia artei conceptuale a anilor 1960-1970.

Lucy R. Lippard, cunoscută datorită scrierilor sale despre „dematerializarea artei" și pentru vocea sa pregnantă în mișcarea feministă, a organizat în 1969 prima mare expoziție dedicată artei conceptuale, 557,087, la Seattle World's Fair Pavilion (cu susținerea muzeului de artă local) și în spațiul public din jurul orașului. Titlul expoziției reprezenta numeric populația orașului Seattle și era în același timp o invocare a caracterului democratic al artei, în care credea Lippard. Catalogul expoziției (la rândul lui neconvențional) era format din mici cartoline cu texte ale ei și cu instrucțiunile date de artiști cu privire la felul în care trebuie realizate și instalate lucrările lor. Fiind o expoziție după „partitură" – conform principiilor grupării Fluxus –, curatorul avea rolul de a „materializa" lucrările respective și de a le instala în spațiu. Pentru că nu exista un buget al expoziției suficient de generos ca să poată acoperi transportul lucrărilor și călătoriile artiștilor, Lippard le-a cerut artiștilor propuneri și idei care se puteau realiza pe loc, de către ea sau în colaborare cu voluntari, pe linia anti-elitismului cultural pe care îl adoptase deja în practica sa. Cu această expoziție, Lucy Lippard căuta și o punte între instrumentele vizuale și verbale[10], considerând munca sa de curator tot o formă de critică, dar una în

8 Proiectul *Transform*, susținut de Institutul European pentru Politici Culturale Progresiste din 2005 în 2008, a reevaluat stadiile și direcțiile criticii instituționale pe baza a trei paliere de analiză: cel al producției artistice (unde se întrevede o nouă fază a criticii instituționale bazate pe combinația dintre critica socială, critica instituțională și autocritica), cel dedicat instituțiilor artei (identificându-se contra-strategii pentru presiunile la care instituțiile artei sunt supuse din cauza politicilor culturale represive și autoritare) și cel axat pe relația dintre instituție și mișcările sociale (tradus prin două noi concepte critice – *Instituent Practices* și *Monster Institutions*). Pentru mai multe informații se poate consulta online site-ul acestui proiect, la: http://transform.eipcp.net/ și antologia de texte *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, Gerald Raunig și Gene Ray (ed.), MayFlyBooks, Londra, 2009.

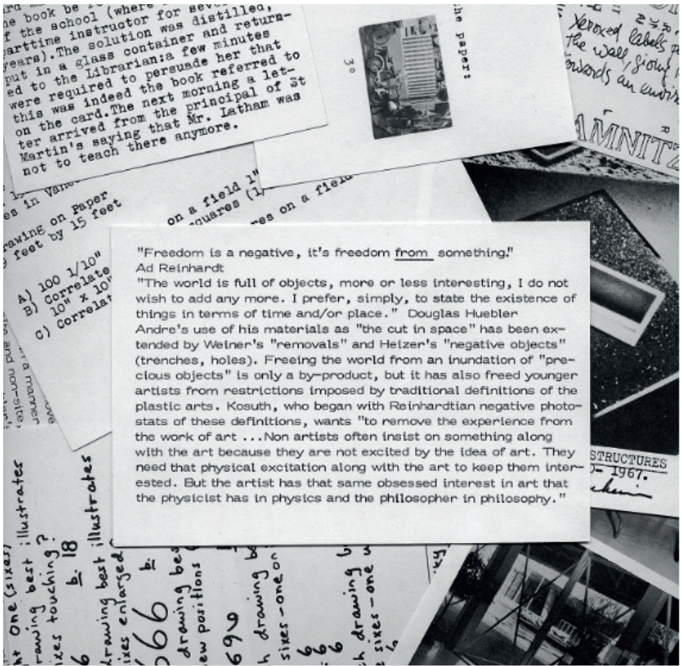
9 Bruce Altshuler, *Exhibitions That Made Art History, Vol. 2: Biennials and Beyond 1962-2002*, Phaidon Press, 2013, Londra, New York, p. 15.

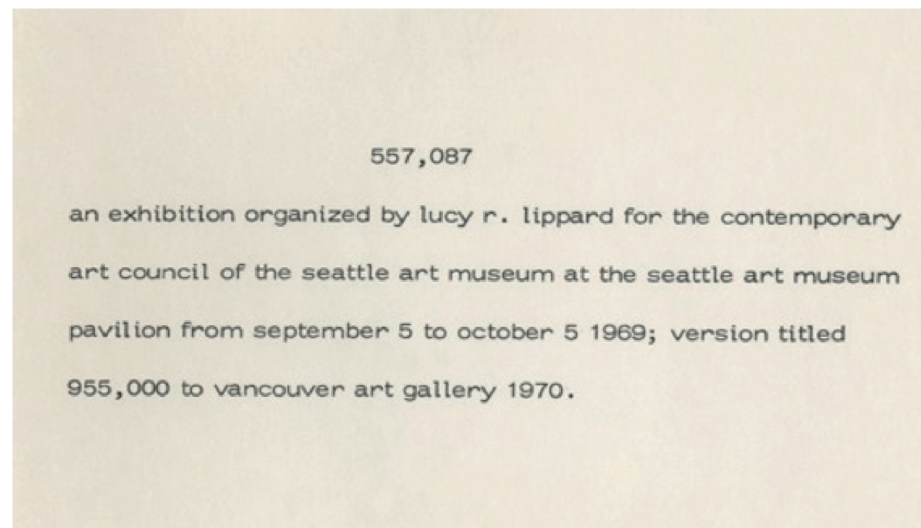
10 Lucy R. Lippard, Six Years: *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, 1997 (prima ediție 1973), p. X.

care ea devenea colaboratorul artiștilor și includea anumite elemente preluate din arta expusă – cum a fost cazul menționat mai sus, unde trei elemente ale artei conceptuale sunt folosite în expoziție – titlul ca referință la orașul în care se petrecea expoziția (după 557,087 urmând 955,000 în Vancouver); cartolinele indexate și amplasate la întâmplare; și „externalizarea" completă a realizării lucrărilor. Pentru o mai bună înțelegere a abordării sale curatoriale, sunt grăitoare afirmațiile lui Lippard: „În cele din urmă, Six Years [titlul complet este foarte lung, ocupând întreaga copertă a volumului, dar varianta consacrată este Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 ... – n.m.] a fost cel mai de succes efort curatorial al meu, tocmai pentru că sunt scriitoare, și nu artistă. Strategia era în ambele cazuri, în expozițiile cu numere și în carte, de acumulare exagerată, decurgând din estetica politică anti-exclusivistă, o valoare centrală a artei feministe, care ne-a lovit, pe mine și întreg New York-ul, în toamna lui 1970 și care s-a transformat în militantism politic."[11]

11 Lucy R. Lippard, *Landmark Exhibitions* Issue. „Curating by Numbers", *Tate Papers*. nr. 12, 2009, disponibil la http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/curating-numbers (accesat în 5 august 2015).

Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross-reference book of information on some esthetic boundaries : consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard.

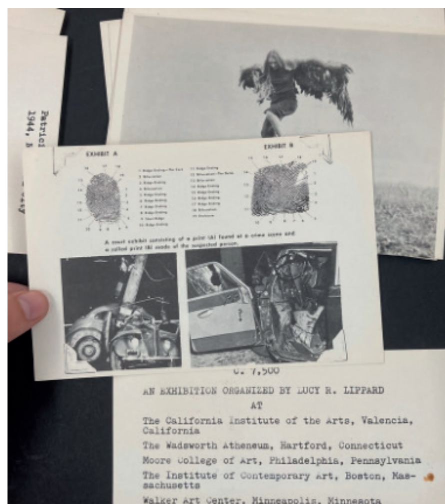


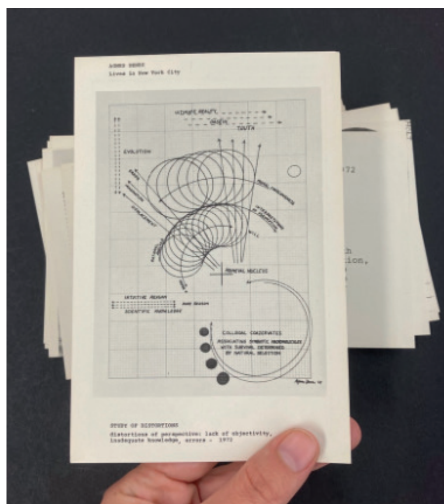


557,087

an exhibition organized by lucy r. lippard for the contemporary art council of the seattle art museum at the seattle art museum pavilion from september 5 to october 5 1969; version titled 955,000 to vancouver art gallery 1970.

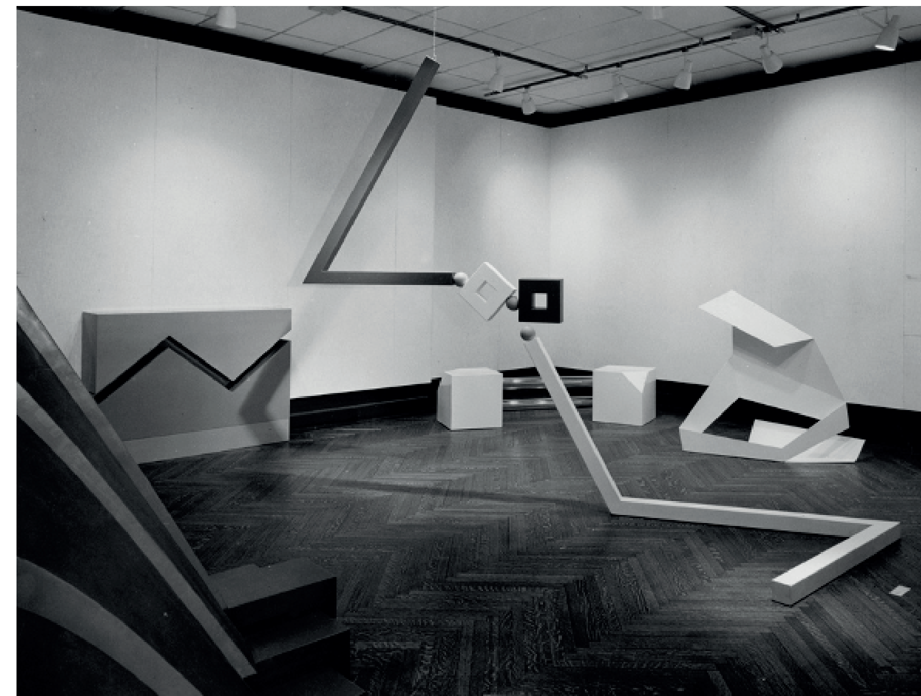
557,087 nu era prima expoziție mare curatoriată de Lucy Lippard; aceasta organizase deja în 1966 expoziția considerată un manifest al postminimalismului, Eccentric Abstraction, la Fischbach Gallery din New York (cu Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Don Potts și Frank Lincoln Viner), expoziție care a adăugat o conotație importantă în receptarea minimalismului în America printr-o abordare a fenomenului care de data aceasta nu se concentra pe mediul neutru, rece, al formelor sculpturale, ci pe potențialul lor senzorial, pe activarea relației fizice cu privitorul. Cum scria Lippard în 2009, „[m]etoda mea contrazicea sau pur și simplu ignora expertiza care în mod convențional era considerată centrală pentru curatoriat. Întotdeauna am preferat caracterul integrator celui exclusivist și atât arta conceptuală, cât și feminismul îmi satisfăceau această dorință de deschidere.



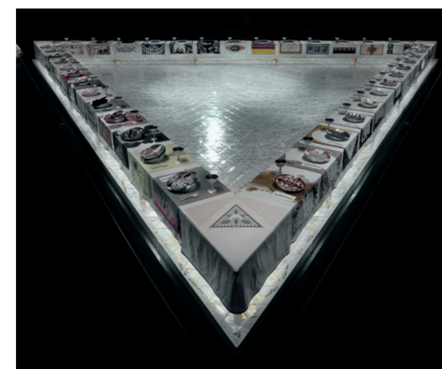


Expoziția Primary Structures de la Jewish Museum New York, la care Lippard contribuise în calitate de curator adjunct (curator principal fusese Kynaston McShine[12]) pusese deja pe hartă minimalismul (și nu doar pe cel american), suscitând reacții precum: „Tot ce ține de lucrările de artă incluse aici – scara lor, materialele, refuzurile radicale – este un semnal că a venit vremea unei noi ere estetice” (scria Hilton Kramer în The New York Times[13]). Pentru Primary Structures fuseseră aleși 42 de artiști (dificil de enumerat aici; îi amintesc doar pe Carl Andre, Larry Bell, Anthony Caro, Robert Morris, Donald Judd, Robert Smithson, Sol Le Witt) preocupați de structurile sculpturale simple, monumentale (dar într-un alt sens decât cel al sculpturii tradiționale, apelând de data aceasta la o idee tradusă în formă tridimensională cu ajutorul procedeelor industriale și al noilor materiale), de lumină și spațiu, culoare și formă, anulând granițele prestabilite între genurile artistice. Lucrările păreau la prima vedere amplasate invaziv în spațiul expozițional, destabilizând reperele privitorului din cauza dimensiunilor foarte mari. Aceste obiecte abstracte, ambigue, ironice sau subversive aveau și un caracter estetic elaborat, prin asocierile cromatice sau prin textura lor. [14]

Așadar, plutea în aer această nouă tendință, fie că o numim minimalism (Judd respingea acest termen, de exemplu), non-objective art sau primary structures.



Influența mișcărilor sociale care s-au declanșat la sfârșitul anilor 1960 din SUA a fost interiorizată foarte rapid de lumea artei, conturând un teritoriu încă insuficient cercetat al manifestărilor expoziționale care au contribuit sau au modelat un tip de gândire critică. Oricât de dificil de demonstrat ar fi o interdependență, cred că plasarea expozițiilor în cadrul cultural extins în care au apărut, mai ales în efervescența anilor 1960-1970 din America, ar fi interesant de cercetat mai în amănunt. În 1970 a avut loc manifestarea numită Women's Strike for Equality, celebrând cei 50 de ani de la acordarea dreptului de vot femeilor; în 1972 a apărut The Feminist Art Journal în New York și Spare Rib în Anglia; mișcarea pentru drepturile homosexualilor și-a câștigat primele bătălii printr-o deschidere mai mare față de minoritățile care-și manifestau această identitate; mișcarea hippie și-a continuat protestele anti-război începute în anii 1960; s-au tradus în limba engleză cărți importante ale gândirii poststructuraliste[15]; plecând de la Artforum, Rosalind Krauss a fondat în 1976 revista October, cu un program inspirat de poststructuralism și feminism; în 1971, Linda Nochlin publica celebrul său eseu „Why Have There Been No Great Women Artists?”[16]; Judy Chicago a realizat între 1974 și 1979 lucrarea The Dinner Party, o amplă instalație invocând prezența femeilor care au marcat istoria și simbolizând excluderea lor[17].



12 Curator important, ale cărui expoziții de la MoMA au rămas în istorie: *Information* (1970), o expoziție de artă conceptuală; *Marcel Duchamp* (1973); *Joseph Cornell* (1980) și *Andy Warhol* (1989); *The Museum as Muse: Artists Reflect* (1999); *Edvard Munch: The Modern Life of the Soul* (2006); *Richard Serra Sculpture: Forty Years* (2007).

13 Articolul „Primary Structures – The New Anonimity” de Hilton Kramer, publicat în The New York Times la 1 mai 1966, este reprodus parțial în Bruce Altshuler, Exhibitions That Made Art History, Vol. 2, p. 61.

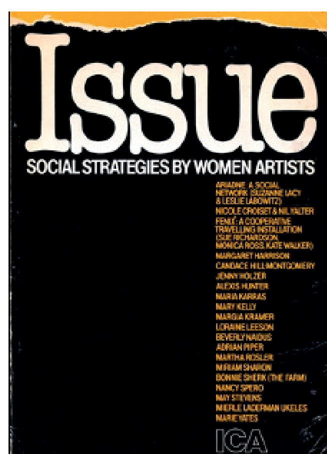
14 Mai multe informații despre expoziția *Primary Structures* și fotografii de arhivă se pot regăsi în Altshuler, *Exhibitions Vol.* 2, pp. 53-64.

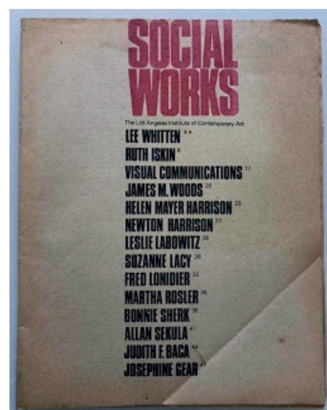
15 Roland Barthes, *Mythologies,* trad. Annette Lavers (New York, 1972); Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice,* trad. Richard Nice (Cambridge, 1977), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste,* trad. Richard Nice (Cambridge, 1984); Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trad. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, 1976); Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York, 1970), *The Archaeology of Knowledge și The Discourse on Language*, trad. A. M. Sheridan Smith (New York, 1972), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison,* trad. Alan Sheridan (New York, 1977). Informații preluate din Victoria E. Bonnell și Lynn Hunt (ed.), *Beyond the Cultural Turn. New Directions in the Study of Society and Culture*, Berkeley și Los Angeles, California, University of California Press, 1999, p. 28.

16 Publicat prima dată în Vivian Gornick și Barbara Moran (ed), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, Basic, New York, 1971.

17 Lucrarea a fost expusă pentru prima data la Muzeul de Artă Modernă din San Francisco în 1979.

Pe acest fundal au început să apară și primele expoziții dedicate feminismului, precum: Issue: Women Artists in Support of Women Candidates (1978) de la Los Angeles Institute of Contemporary Art (cu: Lita Albuquerque, Nancy Buchanan, Carole Caroompas, Diane Destiny, Channa Horowitz, Nancy Kent, Margaret Nielson, Shirley Pettibone, Daniela Quinn, Ilene Segalove, Marion Siciliano, Paula Sweet); Social Works (1979), tot de la Los Angeles Institute of Contemporary Art, organizată de Nancy Buchanan (cu: Judy Baca Newton & Helen Harrison, Leslie Labowitz, Suzanne Lacy, Fred Lonidier, Martha Rosler, Allan Sekula, Bonnie Sherk, Visual Communications, Jim Woods); Social Strategies by Women Artists (1980) la Institute of Contemporary Art, Londra, organizată de Lucy Lippard (cu: Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Nicole Croiset, Nil Yalter, Sue Richardson, Monica Ross, Kate Walker, Margaret Harrison, Candace Hill-Montgomery, Jenny Holzer, Alexis Hunter, Maria Karras, Mary Kelly, Margia Kramer, Loraine Leeson, Beverly Naidus, Adrian Piper, Martha Rosler, Miriam Sharon, Bonnie Sherk, Nancy Spero, May Stevens, Mierle Laderman Ukeles, Marie Yates).







Efervescența artistică a coastei de Vest a Americii a creat un climat dinamic în acei ani pentru tot felul de experimente și de expoziții temporare care au impus generații întregi de artiști, cum ar fi expozițiile curatoriate de **Barbara Haskell** la Pasadena în anii 1970: Claes Oldenburg: Object into Monument; Larry Bell; John Mason: Ceramic Sculpture; 15 Los Angeles Artists; West Coast Art sau Southern California: Attitudes 1972. În mai 1972, Peter Plagens scria în revista Artforum că în sfârșit se face dreptate artiștilor care vin în urma generației așa-numite finish fetish (o etichetă inițial peiorativă a criticilor de artă pentru lucrări ale unor artiști precum Billy Al Bengston, John McCracken, Ron Davis și Craig Kauffman, care foloseau plastic, sticlă, rășină etc.), mai puțin cunoscuți, dar importanți pentru scena de artă din California – Charles Arnoldi, Karen Carson, Mary Corse, Jim Ganzer, Lloyd Hamrol, Richard Jackson, Allan McCollum, Ann McCoy, Barbara Munger, Maria Nordman, Tom Seidel, Bill Wegman, John White, Tom Wudl și Connie Zehr. Aceștia, făcând parte din expoziția intitulată 15 Los Angeles Artists, constituiau un nou val al artei californiene din anii 1970 și impuneau un fel de „Gestalt social”[18], cum definea criticul Peter Plagens esența acestei expoziții.

La Muzeul de Artă din Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art – LACMA) în aceeași perioadă, avea loc programul „Art & Technology” (1966-1971, coordonat de Maurice Tuchman și Jane Livingstone), un test al relației artei cu zona tehnologiei, prin care artiștii primeau sponsorizări, rezidențe sau asistență tehnică pentru proiectele lor din partea unor companii private. Această inițiativă nu a decurs fără conflicte, existând și o reticență din partea artiștilor de a colabora cu sectorul privat corporatist. Jane Livingstone descria abordările diferite din partea artiștilor față de acest proiect, o parte dintre ei căutând mijloacele pentru a realiza o lucrare deja proiectată (cum era cazul lui Richard Serra pentru Kaiser Steel), alții dispuși să experimenteze cu materiale încă neutilizate în artă (laser, neon, computer, holograme etc.), în timp ce alți artiști și-au găsit noi subiecte prin aceste relații, iar companiile au devenit material de cercetare (de exemplu, în cazul artiștilor John Chamberlain, Robert Irwin, James Turrell, James Lee Byars, această colaborare se baza pe un schimb care a continuat firesc chiar și ulterior)[19]. Rezultatul a fost un proiect utopic, extrem de amplu și de ambițios, prezentat în 1970 la LACMA și la Expoziția Universală de la Osaka, care se baza pe căutarea inovării materialelor și tehnicilor, dar care a fost criticat ulterior pentru lipsa unui filtru care să separe știința de interesele capitalului, arta de comanda socială etc. Totuși, acest proiect reprezintă una dintre inițiativele care tatonează cel puțin, chiar dacă eșuează în final, un teritoriu de întâlnire și tensiune între sectorul privat, al investitorilor comerciali, și cadrul instituțional al muzeului, iar lipsa unui filtru suficient de critic în această relație (astăzi extrem de prezent) cred că sugerează mai degrabă iluziile vremii și proiectul utopic al unei „noi arte”, care nu mai folosea materiale considerate din capul locului „artistice”. Perioada anilor 1960 și începutul anilor 1970 constituie un loc de întâlnire între iluzii și antiiluzii[20], așa cum remarca Peter Weibel, iar arta noilor media, video și film în special, din acea perioadă, a contribuit substanțial la formarea unei noi paradigme. „Arta secolului al XX-lea poate fi încadrată și în alte construcții binare opuse, nu doar în figurativ și abstract, material și nonmaterial, realism și nonrealism, ci și în categoria iluzie și antiiluzie definitorie pentru avangardă.” [21] Alternanța termenilor acestei dualități poate fi urmărită pe parcursul istoriei artei secolului trecut și chiar în istoria expozițiilor, unde ea apare ca un joc permanent între marginalitatea anumitor medii de expresie sau tendințe antiutopice și apoi refacerea „rupturilor” anterioare.

18 Peter Plagens, „The Decline and Rise of Younger Los Angeles Art”, *Arforum*, mai 1972, Disponibil pe Internet la: https://artforum.com/inprint/id=2693&ord=0&pagenum=0 Accesat pe 7 septembrie 2015.

19 Robert Irwin și James Turrell au ales Garrett Corporation și, împreună cu Dr. Ed Wortz, au explorat psihologia percepției. John Chamberlain la firma Rand și James Byars la Institutul Hudson au inițiat evenimente de tip think-tanks și au strâns date pe care apoi le-au prezentat într-o manieră „jucăuș-neoficială”. Informații preluate din Jane Livingston, „Thoughts on Art and Technology”, în Maurice Tuchman, *A report on the art and technology program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971*, Viking, New York, 1971, p. 46.

20 Peter Weibel, „The Allusive Eye. Illusion, Anti-Illusion, Allusion”, prelegere în cadrul *First International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology*, de la Banff New Media Institute, Canada, octombrie, 2005, p. 1. Disponibil la: http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Weibel.pdf (accesat în 8 septembrie 2015.

21 *Ibidem*, p.2.





Maurice Tuchman: Zeichnung von 1950.

Maurice Tuchman und Henry Hopkins während des Aufbaus der Ausstellung ***American Sculpture of the Sixties***, 1967, LACMA.



Richard Serra (mit Kaiser Steel Company): Five Plates and Two Poles, 1970.

O expoziție la polul opus față de proiectul amintit mai sus este Anti-Illusion: Procedures / Materials[22] de la Whitney Museum of American Art, New York, din 1969, curatoriată de **Marcia Tucker** și **James Monte**, programatic îndreptată spre o nouă metodologie de lucru cu artiștii și spre un concept haotic și anarhist al artei. Titlul inițial trebuia să fie Anti-form (împrumutat de la sculptorul Robert Morris)[23], dar artiștii l-au considerat nepotrivit. Ideea curatorilor era de a arăta publicului că arta nu mai este ce-a fost și nu va mai fi niciodată[24], iar procesul și produsul sunt unul și același lucru, chiar și atunci când rezultatul e un eșec. „În timpul organizării expoziției, am descoperit că metoda curatorială normală de a vedea și de a selecta sau respinge lucrările nu mai putea fi urmată. După vizitarea unui număr mare de ateliere și galerii, precum și după vizionarea de diapozitive și fotografii, am stabilit că principalul corp al expoziției va fi alcătuit din picturi și sculpturi pe care nu le-am văzut încă și pe care nu o să le vedem până poate cu o săptămână înainte de data de deschidere a expoziției. Desigur, este de la sine înțeles că această metodă de a alcătui o expoziție este riscantă atât pentru artist, cât și pentru muzeu. [...] O altă condiție întâlnită adesea este

22 Cu artiști precum: Carl Andre, Michael Asher, Lynda Benglis, William Bollinger, John Duff, Rafael Ferrer, Robert Fiore, Phillip Glass, Eva Hesse, Neil Jenney, Barry Le Va, Robert Lobe, Robert Morris, Bruce Nauman, Steve Reich, Robert Rohm, Robert Ryman, Richard Serra, Joel Shapiro, Michael Snow, Keith Sonnier, Richard Tuttle.

23 Marcia Tucker, *A Short Life of Trouble. Forty Years in the New York Art World,* Berkeley, University of California Press, 2008, Los Angeles, Londra, pp. 81-82.

24 *Ibidem*, p. 82.

dependența de spațiu, nu doar ca loc al lucrării, ci ca o armătură integrantă, inseparabilă, necesară existenței lucrării. [...] Sculptura de plumb a lui Richard Serra este un act expus în aceeași măsură în care este o sculptură așezată în galerie."[25]

25 James Monte, „Anti-Illusion: Procedures/Materials", în catalogul *Anti-Illusion: Procedures/Materials,* Whitney Museum of American Art, New York, 1969, p. 5.



Un gest artistic care a rămas ancorat doar în stadiul procesului și invizibil în expoziție a fost cel al lui Robert Morris, care, răzgândindu-se în ultima clipă după ce intenționase să arate o sculptură, a depus la bancă 5000 dolari împrumutați de la un colecționar; pe perioada expoziției această sumă a tot crescut prin rata dobânzii și la final doar documentele de la bancă au rămas ca dovezi ale tranzacțiilor sale[26]. Privind retrospectiv această experiență, Marcia Tucker scria în cartea sa, A Short Life of Trouble. Forty Years in the New York Art World, că existau două metode de a curatoria expoziții – cea didactică și cea investigativă. Cu prima mergeai la sigur și era „standardul de aur: istoricii de artă organizau expoziții pentru a împărtăși cu publicul expertiza lor, pentru a le arăta ce merită privit și cum trebuie privit"[27]. Modelul investigativ, în schimb, era mai rar folosit și implica un proces de descoperire a noi straturi ale cunoașterii pentru a învăța ceva nou, atât curatorii, cât și publicul neștiind dinainte care va fi rezultatul. „Este ceea ce artiștii, dacă nu sunt aroganți, fac mereu: lucrează fără să cunoască rezultatul. De ce să nu preluăm asta de la ei?"[28]

Istoria criticii instituționale și a gesturilor curatoriale care urmăreau revoluționarea sistemului artistic sunt astăzi mai actuale ca oricând, iar literatura de specialitate dedicată acestora se îmbogățește într-un ritm constant. De asemenea, prelungirea criticii instituționale în practica curatorială este bine cunoscută datorită curentului numit „new institutionalism", definit de Jonas Ekeberg ca o „încercare de a redefini instituția artei contemporane [...], gata să se desprindă nu doar de discursul limitat al lucrării de artă ca obiect, dar și de întregul cadru instituțional care-l însoțea."[29] Acest curent, cu exponenți precum Charles Esche, Maria Lind, Jens Hoffmann sau Maria Hlavajova, a absorbit autoreflecțiile criticii instituționale, dar din chiar interiorul instituțiilor și pe filiera teoriilor esteticii relaționale propuse de Nicolas Bourriaud. Numele dat de contextul nordic în care lucrau majoritatea curatorilor angrenați în această direcție, noul instituționalism, a fost fixat de Oficiul Artei Contemporane din Norvegia (OCA) prin publicația omonimă. Artiștii și curatorii au început să caute noi metodologii de lucru, detronând expoziția de pe poziția centrală a cercetării lor.

Un amplu proiect desfășurat de European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp), sub numele Transform, între 2005-2008, a implicat expoziții, conferințe, publicarea unei reviste digitale[30] și schimburi de idei axate pe critica

26 Marcia Tucker, *op. cit.*, p. 84.

27 *Ibidem*, p. 83.

28 *Ibidem*, p. 83.

29 Jonas Ekeberg (ed.), *New Institutionalism*, Oslo: Office for Contemporary Art, 2003, p. 9.

30 https://transversal.at/transversal/0106

instituțională sau, mai precis, pe relația dintre instituții și critică, reevaluând istoria acesteia și relevanța ei pentru viitorul teoriei și practicii în care s-ar putea înscrie. Cele trei linii directoare ale proiectului au fost conturate urmărind linia producției artistice, linia instituțiilor de artă și pe cea dedicată relației dintre instituții și critică. Implicând în această cercetare și al doilea val al criticii instituționale, din anii 1990, cu exponenți precum Renee Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson și Andrea Fraser, devine vizibil interesul artiștilor pentru noile forme de subiectivități și metodologii ale muncii. În ceea ce privește al treilea val al criticii instituționale, unii autori identifică o posibilă contextualizare a acestora sub numele new artistic internationalism, dezvoltat în conjuncție cu activismul politic. Alții continuă să folosească terminologia instituent practices, referitoare la strategiile de contracarare a instituțiilor-gigant, bazate pe o „tensiune productivă între o nouă articulare a criticii și tentativa de a ajunge la noțiunea de a institui după ce înțelegerea tradițională a instituțiilor a început să se sfărâme și să sufere mutații."[31] A devenit astfel limpede pentru teoreticieni că relațiile dintre mișcările sociale și instituțiile din fundal nu mai puteau fi ignorate, iar întrebarea centrală a devenit: ce forme de instituții și de instituiri sunt necesare mișcărilor sociale contemporane? Închei lansând mai departe această întrebare, în jurul căreia nădăjduiesc să se nască dezbateri și în contextul cultural românesc.

31 Gerald Raunig, Gene Ray (ed.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, MayFlyBooks, 2009, p. XVII.

* Acest text se bazează pe cercetarea doctorală desfășurată în cadrul Universității de Arte din București, Departamentul Istoria și Teoria Artei, între 2010-2017, sub numele „Rolul și poziția curatorului în câmpul artei contemporane". Fragmente din acest text au mai fost publicate în revista Poesis Internațional, numărul 2 (26) / 2020.

Referințe

A

Altshuler, Bruce (2013). Exhibitions That Made Art History, Vol. 2: Biennials and Beyond 1962-2002. Londra, New York: Phaidon Press.

B

Buden, Boris (2007). „Critică fără criză: criză fără critică", IDEA artă + societate, 28. Cluj.

E

Ekeberg, Jonas (ed.) (2003). New Institutionalism. Oslo: Office for Contemporary Art.

F

Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D. și Joselit, David (ed.) (2011). Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism. Londra: Thames and Hudson.

G

Gornick, Vivian, Moran, Barbara (ed) (1971). Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness. New York: Basic.

L

Lippard, Lucy R. (2009). Landmark Exhibitions Issue. „Curating by Numbers". Tate Papers, nr. 12.

Lippard, Lucy R. (1997). Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Los Angeles: University of California Press.

Livingston, Jane (1971). „Thoughts on Art and Technology". În Tuchman, Maurice, A report on the art and technology program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971. New York: Viking.

M

Monte, James (1969). Anti-Illusion: Procedures/ Materials. În catalogul Anti-Illusion: Procedures/Materials. New York: Whitney Museum of American Art.

P

Peter, Plagens (1972). „The Decline and Rise of Younger Los Angeles Art". În revista Arforum. New York.

R

Raunig, Gerald, Ray, Gene (ed.) (2009). Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique. MayFlyBooks.

Richter, Dorothee, Wolf , Rein (2011). „Institution as Medium. Curating as Institutional Critique?", în On Curating, Issue 08.

Rose, R. (1969). Arts Magazine, vol. 43, nr. 4, New York.

S

Smith, Roberta (2006). „Marcia Tucker, 66, Founder of a Radical Art Museum, Dies", The New York Times.

T

Tucker, Marcia (2008). A Short Life of Trouble. Forty Years in the New York Art World. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press.

W

Weibel, Peter (2005). „The Allusive Eye. Illusion,

Anti-Illusion, Allusion", prelegere în cadrul First International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology. Canada: Banff New Media Institute.

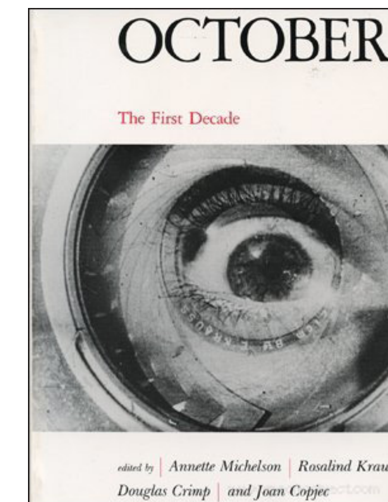
Importul de *French theory* și rolul revistei October în redefinirea istoriei artei

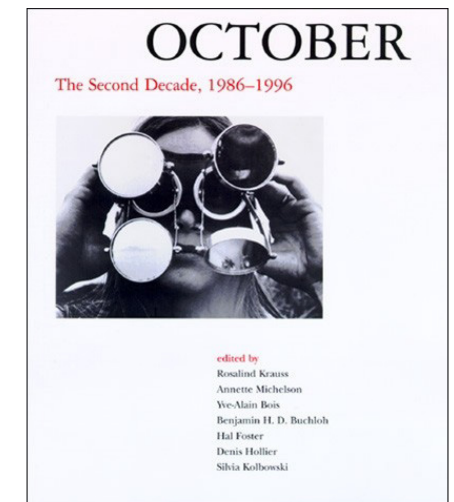
Cristian Nae

INTERDISCIPLINARITATE ȘI TEORIE A ARTEI: FONDAREA REVISTEI ȘI A „GRUPULUI EDITORIAL" OCTOBER

În 1976, Rosalind Krauss și Annette Michelson fondează în New York revista October. Era o mișcare curajoasă, cel puțin dintr-o perspectivă feministă, într-un câmp cultural dominat de bărbați și relativ conservator, deși, trebuie notat că atât Krauss cât și Michelson erau deja la acea vreme profesoare în Universități nord-americane,[1] ceea ce le oferea un anumit capital de imagine.

1 În 1976, Rosalind Krauss era profesoară la Hunter College, iar Annete Michelson la New York University. Ulterior, Krauss va deveni profesor la Columbia University.





În prima parte a deceniului al șaptelea, Krauss fusese de asemenea editor asociat al revistei Artforum, la acea vreme una dintre cele mai influente reviste dedicate criticii de artă, pe care o părăsește înainte de a pune bazele revistei October, acuzând-o pentru faptul de a fi capitulat în fața senzaționalismului și a presiunilor pieței de artă. Se pare că Michelson, care a propus și numele revistei după filmul mut al lui Serghei Eisenstein „October: Ten Days that Shook the World" din 1927-1928, a scris de acum faimosul editorial al primului număr, în care revista este poziționată explicit împotriva „jurnalismului pictorial", drept o revistă dedicată analizei critice a relațiilor dintre medii, genuri și practici artistice precum filmul, arta video, artele plastice tradiționale (sculptura, pictura, grafica), fotografia, literatura și artele performative.[2] Editorialul anunța în mod explicit și preocuparea pentru teoretizarea fenomenului artistic, precum și pentru reflecția asupra metodologiei de analiză folosite, precum și caracterul interdisciplinar al acestor analize.

2 The Editors, „About October", în *October* 1/1976, pp. 3-5.





(1976 - October este fondată în NY de Rosalind Krauss și Annete Michelson)



În fapt, interferența între arte, observată de Michelson și Krauss, va sta la baza definirii neoavangardelor artistice nord-americane și a postmodernismului, precum și la definirea mult mai târzie a condiției post-mediale a artei de către Krauss ca trăsătură definitorie a artei „anti-moderne" (asociată neoavangardelor anilor 1970), postmoderne și contemporane.

Cele din urmă erau înțelese drept o ruptură față de puritatea mediului artistic căutată de artiștii moderni pentru a-și afirma autonomia în câmpul cultural, după definiția celebră oferită de Clement Greenberg, unul dintre cei mai influenți critici de artă nord-americani din anii 1950-1960. În fapt, situată în siajul gândirii lui Greenberg, care pretindea că arta abstractă este culminația unui lung proces de reducere a picturii la elementele sale esențiale – care nu ar consta nici în încercarea de a da formă, în desen sau în linie, ci în materialitatea culorii amplasată pe o suprafață plană –,[3] întregul efort de înțelegere a discontinuităților introduse de arta anilor 1970 și 1980 va fi situat de Krauss în această transformare perpetuă a autonomiei mediului – altfel spus, a suportului reprezentării artistice, bi și tridimensionale –, pe care va încerca să o descrie și o explice în mod riguros folosind instrumentele semioticii, deconstrucției și psihanalizei. Efortul de sorginte kantiană a lui Greenberg de a explica arta făcând apel la procesele sale interne prin reducerea actului receptării la o relație pur vizuală cu mediul reprezentării, după cum o definea Caroline A. Jones,[4] va fi continuat de Krauss, numai că aceasta va opera o recanalizare a analizei vizualității către domeniul operațiilor gândirii, ce va fi asociată limbajului, discursului și, ulterior, proceselor și mecanismelor psihice (compulsii, automatisme, acte ratate etc.) care sunt, la rândul lor, configurate sau determinate social.

Alături de Annette Michelson, o pionieră în domeniul studiilor de film,[5] Krauss lucrează în anii 1980 împreună cu Douglas Crimp, iar începând cu sfârșitul acelui deceniu, Crimp părăsește redacția, fiind înlocuit de „triada" de profesori universitari (ce activau deopotrivă ca istorici și critici de artă) formată din Hal Foster, Yves-Alain Bois și Benjamin H.D. Buchloh. Împreună cu aceștia (la care se va adăuga, ulterior, David Joselit), Krauss va construi și narațiunea ce va deveni hegemonică în istoriografia artei din Statele Unite în anii 1990-2000, publicată în influenta *Art Since 1900: Modernism, Anti-Modernism, Postmodernism*.[6] *Art Since 1900* reprezintă sintetic eforturile acestor intelectuali de a introduce elemente de teoria artei în interiorul unei discipline dominate până atunci fie de iconografie, fie de un formalism descriptivist axat pe analiza periodizărilor, stilurilor, curentelor sau mediilor artistice. Cel mai apropiat demers de cele inițiate de grupul de istorici de artă asociat revistei October era la acea vreme istoria socială a artei teoretizată în Anglia de T.J. Clark, care analiza relația dintre producția culturală, constrângerile sale materiale și ideologice, precum și maniera în



3 Vezi, în acest sens, eseul său intitulat „Pictura Modernistă", în *Idea Artă și societate* 18/2004 (trad. Al. Polgar și Adrian T. Sârbu), disponibil online la adresa: http://idea.ro/revista/ro/article/XMnBXisAADoA1Y8D/pictura-modernista (accesat pe 10.09.2021).

4 Caroline A. Jones, *Eyesight Alone. Clement Grenberg and the Beaurocratization of the Senses,* University of Chicago Press, Chicago, 2006.

5 Michelson a fondat primul departament de istoria și critica cinema-ului in cadrul Tisch School of Arts a Universității din New York în 1967.

6 Hal Foster et. al., *Art Since 1900: Modernism, Anti-Modernism*, Postmodernism, Thames and Hudson, Londra, 2005.

care reprezentarea artistică putea interveni critic în raport cu aceasta din urmă. Pentru intelectualii asociați revistei October, teoria artei va fi înțeleasă drept o formă de reflecție filosofică hibridă, cu importuri conceptuale și metodologice din câmpul filosofiei structuraliste și poststructuraliste franceze, al psihanalizei freudiene și lacaniene, și al teoriei sociale post-marxiste asociate Școlii de Frankfurt, aplicată artei moderne și postmoderne.



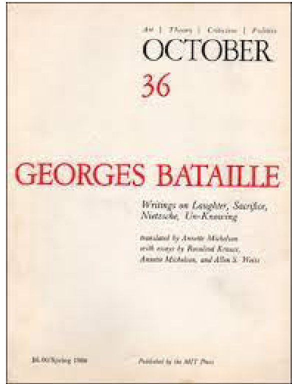
Acest amalgam de concepte și instrumente de analiză, devenit un kit metodologic de analiză istoriografică formează, în fapt, obiectul atenției mele. Ceea ce mă interesează în mod particular este să analizez modul în care unele concepte ale filosofiei post-structuraliste franceze au fost importate în cultura umanistă nord-americană și au ajuns să penetreze discursul istoriei artei, schimbându-l radical. Efectele au fost atât de puternice încât în perioada 1980-2010 aproape că nu mai era posibil să scrii o cronică de critică de artă serioasă sau un articol academic dedicat artei contemporane în mediul academic nord-american fără să utilizezi cel puțin un concept filosofic împrumutat din gândirea actuală considerată critică și progresivă cu ajutorul căruia să încerci să „descifrezi" sau să „explici" o situație artistică – lucru care, păstrând proporțiile și înlocuind filosofii cu alții mai actuali (Rancière, Deleuze și Guattari, Haraway, Braidotti etc.) este valabil și astăzi.

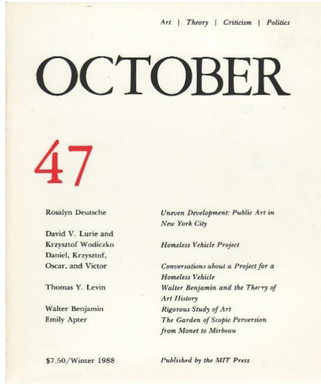


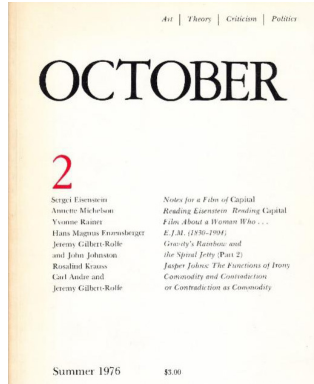
CIRCULAȚIA TRANSATLANTICĂ A „TEORIEI FRANCEZE"

O scurtă analiză a traducerilor filosofiei franceze în limba engleză și a circulației acestor idei în Statele Unite ale Americii în anii 1970-1980 poate lămuri mai bine atât impactul pe care filosofi cheie ai momentului, precum Foucault, Derrida sau Roland Barthes l-au avut în acest mediu academic, cât și rolul revistei October în traducerea și popularizarea gândirii lor în câmpul criticii de artă și al istoriei

artei contemporane.[7] La o analiză sumară, se poate observa că unele cărți sunt traduse în limba engleză cu o distanță de aproximativ zece ani, ceea ce face ca traducerile lor în Statele Unite ale Americii să coincidă cu dezvoltarea revistei October în câmpul istoriei artei și al criticii de artă. Altele, precum reflecțiile lui Foucault asupra societății disciplinare, așteaptă până în anii 1990, când vor și genera cele mai consistente contribuții asupra analizei critice a vizualității și a fotografiei dezvoltate în aceste discipline de John Tagg sau Jonathan Crary, ce au marcat și orientarea istoriei artei către câmpul interdisciplinar al studiului vizualității și al culturii vizuale în general. Este remarcabil faptul că Jonathan Crary sau Allan Sekula publică deja în October în 1986 și 1988 articole dedicate „tehnicilor observării" și arhivei ca instrument disciplinar, utilizând deja ideile foucaldiene despre aparatele și tehnologiile disciplinare.[8]







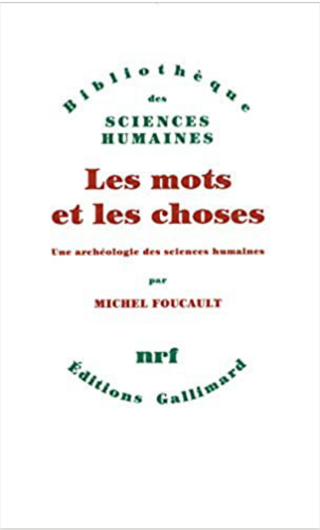
Înainte de a trece în revistă dinamica acestor traduceri, trebuie de asemenea amintit faptul că în anii 1980 și 1990, poststructuralismul se suprapune peste problematicile politicilor culturale ce reflectau presiunile politicilor sociale: mai precis, ideile anti-sistem ale lui Foucault sau critica logocentrismului practicată de Derrida sunt asociate politicilor identității de gen și minorităților rasiale și utilizate pentru a demasca și răsturna raporturile de putere autoritare și patriarhale inerente academiei și producției culturale elitiste și conservatoare în general, încă dominată de gustul burghez al oamenilor preponderent albi. Prin urmare, (re)cuplarea discursului artistic la problematica generării unor raporturi de putere și analiza câmpului de forțe care guvernează producția culturală devin elemente cheie ale formării „teoriei critice" în mediul academic american.

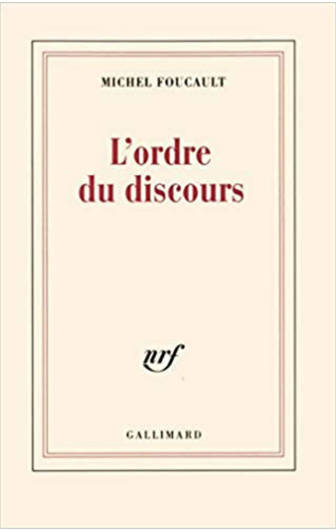
În afara traducerilor cărților lor în limba engleză, Derrida și Foucault au fost prezenți în mod sporadic, dar influent, în peisajul universitar nord-american, ceea ce le-a sporit notorietatea. Derrida a devenit faimos în Statele Unite înaintea lui Foucault prin intermediul prelegerii sale intitulate „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", susținută la Universitatea Johns Hopkins în 1966. Deși gândirea sa a fost criticată de filosofi, a dobândit notorietate în rândul intelectualilor din domenii conexe, influențând teoria feministă (Julia Kristeva, Luce Irigaray și Shoshana Felman), post-colonială (Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak) și critica literară asociată faimoasei Yale School of Deconstruction (Paul de Man, Harold Bloom, Geoffrey Hartman). Faima lui Derrida a crescut înspre sfârșitul anilor '80, când a devenit și profesor asociat la University of California, Irvine. De asemenea, în 1980 Foucault devine *visiting professor* la University of California, Berkeley, unde oferă cunoscutele prelegeri Howison despre „Adevăr și subiectivitate", iar în același an susține prelegeri la The Humanities Institute la New York University. În anii următori, Foucault va conferenția la UCLA în 1981, la Universitatea din Vermont în 1982, și din nou la Berkeley în 1983. La rândul său, Barthes a

7 Scrierile lui Jacques Derrida *Ecriture et difference* (Editions du Seuil, Paris, 1967) și *De la Grammatologie* (Editions de Minuit, 1967) sunt traduse ca *Writing and Difference* (trad. Alan Bass, University of Chicago Press, 1978) și *Of Grammatology* (Johns Hopkins University Press, trad. Gayatri Chakravorty Spivak, 1976). Cărțile lui Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Gallimard, Paris, 1967) este tradus drept *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (trad. Alan Sheridan, Vintage Books, New York, 1970), iar *L' Archéologie du savoir* (Gallimard, Paris, 1969) și *L'ordre du discours* (Gallimard, 1971) sunt traduse drept *The Archaeology of Knowledge: and the Discourse on Language*, trad. Alan Sheridan, Vintage Books, New York, 1982.

8 Jonathan Crary, „Techniques of the Observer", în *October* 45/1988, pp. 3-35; Allan Sekula, „The Body and the Archive", în *October* 39/2004, pp. 3-64.

beneficiat de relațiile transatlantice dintre Franța și Statele Unite, contribuind prin intermediul prelegerilor, dar și a articolelor publicate în *Times Literary Supplement* și *Modern English Notes* la faima a aceea ce era deja cunoscut la sfârșitul anilor 60 drept „French theory".[9] În 1966, ca și Derrida, Barthes susține de asemenea la Universitatea Johns Hopkins prelegerea intitulată „The Languages of Criticism and the Sciences of Man", și devine *visiting professor* la aceeași Universitate pentru un semestru, iar în 1972 și 1978 este de asemenea profesor asociat la Universitatea din New York.





Alături de impactul său în cercurile asociate teoriei literare, traducerile sale în Statele Unite, realizate la edituri de largă răspândire care depășeau cercul restrâns de cititori specializați al editurilor universitare, arată de asemenea faptul că unele dintre conceptele fundamentale cu care Rosalind Krauss, spre exemplu, alege să opereze în articolele sale publicate în October (îndeosebi cele de „mit" și „moartea autorului") erau deja prezente în mediul nord-american al criticii literare și semioticii. Astfel, „Moartea autorului" este comisionată de Brian O'Doherty și publicată în limba engleză în revista *Aspen* în 1968[10]; în 1964 John Howard traduce *Sur Racine*, apoi Annette Lavers and Colin Smith traduc *Gradul zero al scriiturii* și *Elemente de semiologie* (în 1968 și respectiv 1972, an în care se traduc de asemenea și *Mitologiile*).[11] O situație mai aparte o constituie *Camera Luminoasă*, text care este publicat în franceză în 1970 și tradus în 1981 în Statele Unite, însă referințele lui Krauss la ideile lui Barthes dezvoltate aici apar încă din articolul său *Notes on the Index* publicat în 1977, cu toate că Krauss citează aici în traducere proprie descrierea fotografiei ca fiind un mediu indexical, ce utilizează un „mesaj necodificat" prezentă la Barthes încă din 1964, accepțiune dezvoltată în *Retorica imaginii*.[12]

Nu în ultimul rând, trebuie remarcat faptul că Jacques Lacan participă și el la configurarea imaginii așa-zisei *French Theory* în Statele Unite în anii 1960 și 1970. Mai întâi, Lacan a conferențiat în 1966 la nu mai puțin de șase universități, printre care prestigioasele Columbia din New York, Universitatea din Chicago, Harvard și MIT. Mai apoi, este prezent în cadrul colocviului celebru de la Johns Hopkins „The Languages of Criticism and the Sciences of Man", alături de Barthes, Roman Jakobson și alți intelectuali francezi de marcă. Nu în ultimul rând, se întoarce în 1975, conferențiind în fața unor filosofi precum Quine sau Chomsky.[13] Și în cazul lui Lacan, ca și în cel al lui Deleuze, ale cărui traduceri vor fi realizate în Statele Unite în anii 1980, ideile sale vor fi preluate mai întâi în cadrul departamentelor dedicate studiilor de film, iar, prin intermediul lui Rosalind Krauss și apoi Hal Foster, în istoria și critica artelor vizuale, cu o întârziere de aproximativ un deceniu.

9 Lucile Dumont, „The Moving Frontiers of Intellectual Work: The Importation and Early Reception of Roland Barthes' Works in the United States (1960s–1980s)", în *Sociologica*, Il Mulino, 2017, p. 18.

10 *Ibidem*, p. 30

11 *Ibidem*, pp. 19-22.

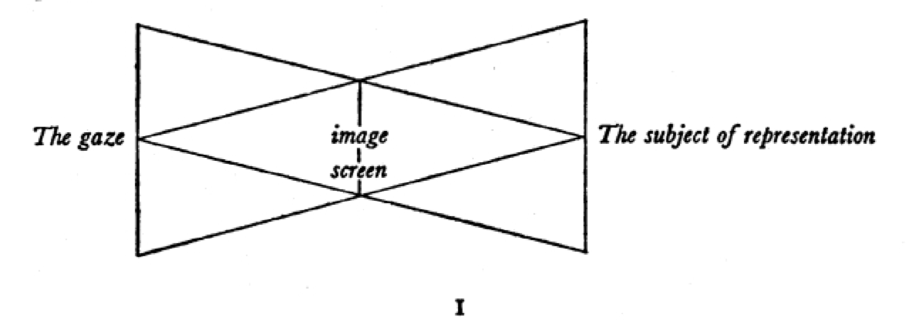
12 Rosalind Krauss, „Notes on the Index. Seventies Art in America Part 2", în October 4/1977, pp. 59-60; „Rhetorique de l'image", *Communications* 4/1964.

13 Pierre-Gilles Gueguen, „Lacan, American", în *The Symptom* 13, disponibil online la adresa: https://www.lacan.com/symptom13/lacan-american.html (accesat pe 20 August 2021).

OCTOBER CA AGENT AL TRADUCERII CULTURALE

Dacă Foucault, Derrida și Barthes beneficiau deja de traduceri în limba engleză, unele texte dedicate artelor vizuale sunt traduse pentru prima dată în October, iar alți autori, precum Walter Benjamin, Hubert Damish, Jean Clair sau Georges Bataille sunt introduși sau recuperați în istoria artei americane îndeosebi prin intermediul contribuțiilor lui Benjamin Buchloh sau Rosalind Krauss.[14] Dintre textele dedicate de Foucault, Barthes sau Derrida artelor (nu foarte multe, trebuie spus), October publică, spre exemplu, „Ceci n'est pas un pipe", „Lecture..." și „The Parergon".[15] În fapt, recursul la filosofia poststructuralistă franceză, ea însăși ieșită din granițele disciplinare ale filosofiei în sens strict, oglindește înțelegerea artei contemporane a acelui moment ca fiind determinată de expansiunea propriei înțelegeri de sine dincolo de limitele unei paradigme estetice (specifică „artelor plastice") către câmpul mai larg al artelor vizuale. Ulterior, ea se va extinde către o definire multidisciplinară a artei contemporane care înglobează nu doar experiența vizuală, ci și pe cea multisenzorială, performativă și literară – prin intervenția textului odată cu arta conceptuală, dar și prin definirea artei în siajul gândirii foucaldiene sau derrideene ca „discurs" sau „scriitură". Atât Foucault (care migrase către College de France, nesatisfăcut de încorsetările disciplinare ale filosofiei „de catedră"), cât mai ales Derrida, nu se regăsesc în interiorul mediului filosofic universitar, cel din urmă fiind adoptat de departamentele de studii literare și culturale.

De asemenea, Bataille este recuperat de Krauss pentru capacitatea sa de a servi drept punct de ancorare nu doar pentru lecturarea suprarealismului, ci și a unor manifestări artistice atipice în interiorul artei de după 1960, caracterizate de Krauss prin intermediul „informului". Acest concept bataillean face legătura dintre psihanaliză și semiotică, câmpuri disciplinare cu care Krauss opera deja într-o manieră hibridă în scrierile sale. Predilecția lui Krauss pentru psihanaliza freudiană, pe care o utiliza pentru a defini, spre exemplu, mediul artei video din anii 1970 drept o „artă narcisistă",[16] se va reflecta și în împrumuturile masive din gândirea freudiană și ulterior, din cea lacaniană. Analogia dintre structurile vizuale și procesele psihice va deveni metodologia de analiză privilegiată pentru Hal Foster, fost doctorand al lui Krauss la City University of New York la sfârșitul anilor 1980. Spre exemplu, Foster împrumută de la Jacques Lacan celebra descriere a privirii ca fiind simultan direcționată dinspre și către subiect (faptul de a privi și de a te ști privit din afară), anxietate constitutivă care este transferată apoi privirii în câmpul artei.


at the apex of the second triangle. The two triangles are here superimposed, as in fact they are in the functioning of the scopic register.

I

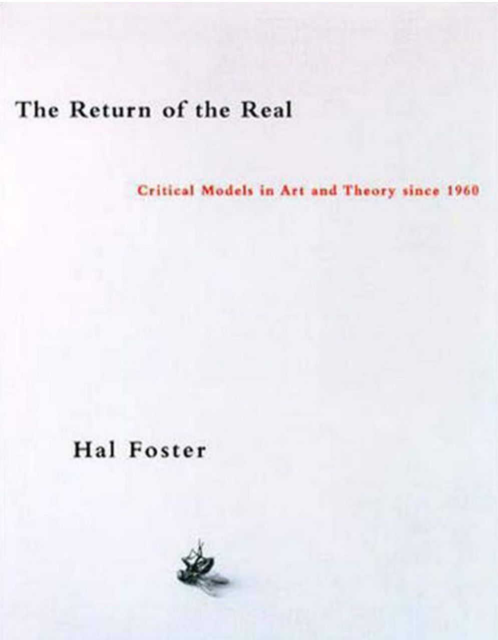
I must, to begin with, insist on the following: in the scopic field, the gaze is outside, I am looked at, that is to say, I am a picture.

14 Vezi numerele 5, 8, 36 sau 47 din *October.*

15 Michel Foucault, „Ceci n'est pas un pipe", în *October* 1/1976; Roland Barthes, „Lecture...", în *October* 8/1979; Jacques Derrida, „Parergon", în *October* 9/1979.

16 Rosalind Krauss, „Video: The Aesthetics of Narcisism", în *October* 1/1976.

Transferând elemente de psihanaliză în discursul istoriei artei, Foster împrumută de asemenea de la Lacan concepte precum „ecran" (o imagine care servește la „îmblânzirea" haosului specific realității) sau „real" (înțeles drept colaps al simbolizării, realitate „neîmblânzită"). Împrumuturile din Freud abundă: întâlnim astfel compulsia de repetiție în suprarealism, sau ideea reîntoarcerii refulatului, pe care Foster o utilizează pentru a lectura relația dintre avangardele istorice și neo-avangarda anilor 1970 în cel mai ambițios proiect istoriografic al său, *The Return of the Real*, în care Foster susține faptul că avangarda istorică revine pentru a-și manifesta potențialități nedezvoltate anterior sau suprimate prin intervenția diverșilor factori ideologici și materiali.[17] Tot aici întâlnim poate unele dintre cele mai îndrăznețe diagnoze și caracterizări ale artei postmoderne și contemporane: de pildă, faptul că materialitatea artei contemporane, care revine după o perioadă în care modelele dominante au fost cel lingvistic (conceptualismul anilor `70) și cel al imaginii-simulacru (caracteristic postmodernismului anilor `80), derivă din traumă mai curând decât dintr-o sistematizare riguroasă/simbolizare. Alte capitole dezvoltă și observațiile lui Foster privind transformarea artistului în etnograf în anii 1990, și cele privind compulsia de a arhiva (datorată unui comportament paranoid determinat de disoluția tradiției sub efectul supra-producției postmoderne și ulterior, al globalizării), care fac tranziția către analiza contemporaneității.[18] De altfel, articolele lui Foster dedicate arhivării și persistenței obscenului și abjecției în arta contemporană (termen pe care îl împrumută de fapt din scrierile Juliei Kristeva) rămân și astăzi printre cele mai percutante diagnoze oferite prezenței recurente a unor motive estetice în arta contemporană.[19]



TEORIA CA „SET DE UNELTE": O METODOLOGIE A TRANSFERULUI ANALOGIC

Pentru a înțelege efectul acestor transformări operate în interiorul disciplinei istoriei artei prin intermediul scrierilor lui Rosalind Krauss, Hal Foster et. al., este important să înțelegem modul particular în care aceștia au împrumutat și utilizat conceptele împrumutate din disciplinele conexe cu care aceștia au interacționat, generând noi metodologii de cercetare în istoria artei: psihanaliza, deconstrucția, teoria școlii de la Frankfurt, post-structuralismul barthesian

17 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Massachussets, 1996.

18 *Ibidem.*

19 Hal Foster, „Obscene, Abject, Traumatic", în *October* 78/1996, pp. 107-24; „An Archival Impulse", în *October* 110/2004, pp. 3-22.

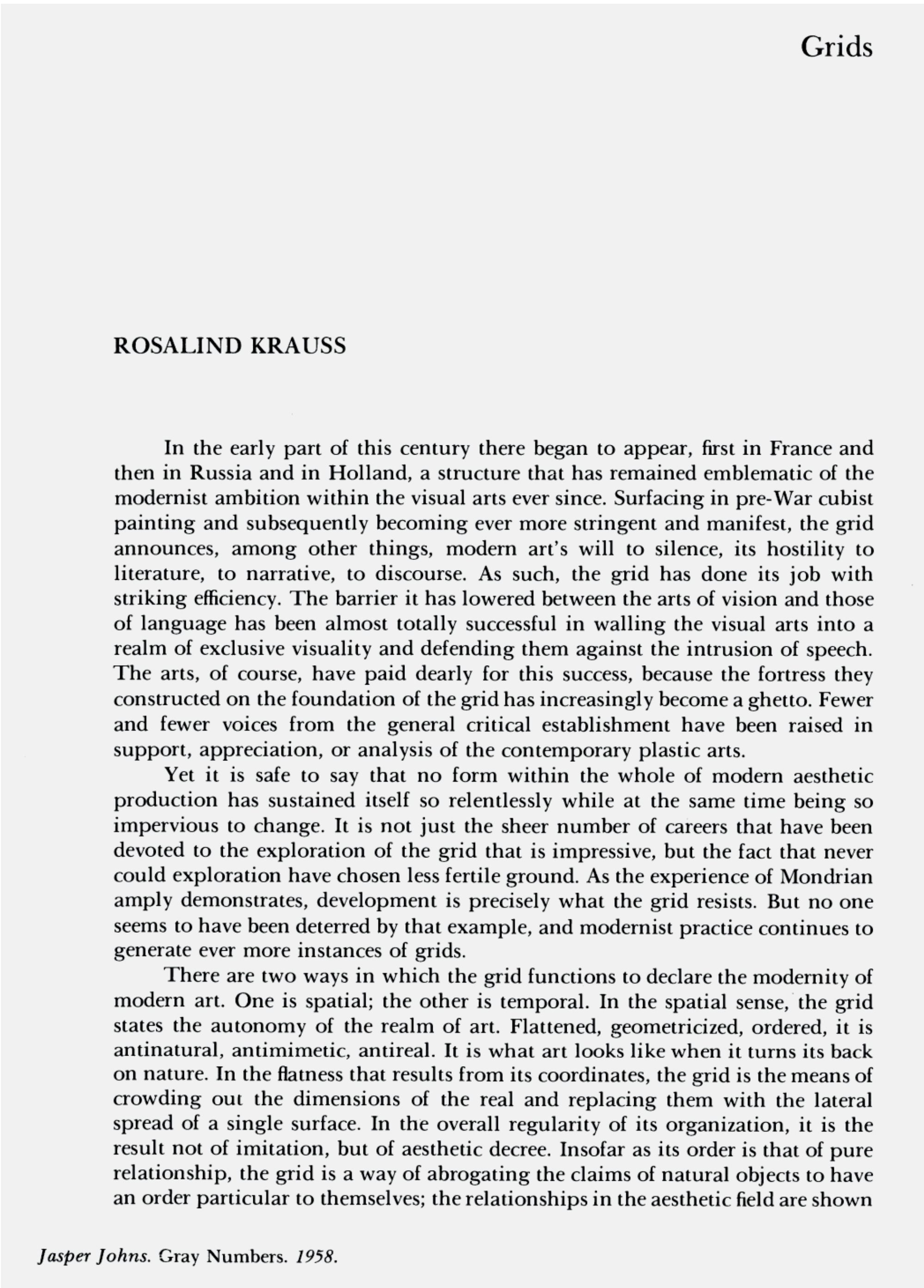
și foucaldian (iar ulterior, cel deleuzian). În primul rând, trebuie înțeles faptul că importul conceptual nu s-a realizat prin împrumutul unei maniere de gândire sau a unei metode filosofice, ci mai curând, în maniera unui „set de unelte" de care istoricul de artă se folosește pentru a analiza o anumită situație artistică. Scopul final al analizei nu este teoretizarea *per se*, dezvoltarea unei teorii generale a artei, ci înțelegerea și explicarea mai profundă sau mai riguroasă a acelor situații artistice particulare.

Folosesc termenul de situație în locul celui de „lucrare artistică" sau „eveniment" pentru că, în scrierile autorilor amintiți, operele de artă nu sunt, la rândul lor, analizate în mod individual, ci întotdeauna în relații de afinitate, asemănare sau opoziție, în interiorul unor „grupaje" formale care înlocuiesc analiza stilistică. Chiar dacă se feresc să determine structuri artistice, atât Krauss cât și Foster sau Buchloh (și într-o anumită măsură, Joselit) identifică mecanisme și procese artistice mai ample, precum și sisteme de semnificare care interacționează direct cu mediul social și cultural mai amplu și care determină „tendințe", „impulsuri", afinități expresive sau maniere de simbolizare între diverse „perechi" de opere de artă.

Krauss și Foster sunt cei care au sistematizat metoda de analiză întemeiată pe transferul conceptelor provenite din câmpuri disciplinare conexe precum semiotica structurală sau psihanaliză, metodă pe care Krauss o descrie ca fiind analogică. Într-unul dintre articolele sale cele mai citate, *Grids*, Krauss specifică faptul că metoda presupune „compararea structurii unui lucru cu structura altui lucru. Termenii acestei analogii au fost clari, sper, din discuția privind structurile paralele și funcțiile caroiajelor atât ca obiecte estetice cât și ca mituri".[20] Analizând diferențele în funcționarea conceptelor în psihanaliză și în istoria artei, Krauss observă faptul că modelul istoriografic ce se poate dezvolta astfel privilegiază discontinuitatea, iar modelul analitic devine unul mai curând etiologic, care investighează condițiile schimbării, iar prin analogie, maniera în care o anumită maladie este dobândită. Spre deosebire de modelul epistemic al dezvoltării istorice, care ar urmări conexiunile dintre evenimente și logica schimbărilor survenite care produc în mod cumulativ o transformare calitativă. Asemeni etiologiei nevrozelor, istoria individului poate furniza indicii cu privire la formarea structurii nevrotice, dar odată instalată, vorbim mai curând despre repetiție decât despre dezvoltare.[21]

20 Rosalind Krauss, „Grids", în *October* 9/1979, p. 64.

21 *Ibidem.*



Grids

ROSALIND KRAUSS

In the early part of this century there began to appear, first in France and then in Russia and in Holland, a structure that has remained emblematic of the modernist ambition within the visual arts ever since. Surfacing in pre-War cubist painting and subsequently becoming ever more stringent and manifest, the grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse. As such, the grid has done its job with striking efficiency. The barrier it has lowered between the arts of vision and those of language has been almost totally successful in walling the visual arts into a realm of exclusive visuality and defending them against the intrusion of speech. The arts, of course, have paid dearly for this success, because the fortress they constructed on the foundation of the grid has increasingly become a ghetto. Fewer and fewer voices from the general critical establishment have been raised in support, appreciation, or analysis of the contemporary plastic arts.

Yet it is safe to say that no form within the whole of modern aesthetic production has sustained itself so relentlessly while at the same time being so impervious to change. It is not just the sheer number of careers that have been devoted to the exploration of the grid that is impressive, but the fact that never could exploration have chosen less fertile ground. As the experience of Mondrian amply demonstrates, development is precisely what the grid resists. But no one seems to have been deterred by that example, and modernist practice continues to generate ever more instances of grids.

There are two ways in which the grid functions to declare the modernity of modern art. One is spatial; the other is temporal. In the spatial sense, the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread of a single surface. In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree. Insofar as its order is that of pure relationship, the grid is a way of abrogating the claims of natural objects to have an order particular to themselves; the relationships in the aesthetic field are shown

Jasper Johns. Gray Numbers. *1958.*

La rândul său, Foster va descrie cu acuitate limitările acestui model istoriografic bazat pe transferul și repoziționarea unor concepte culturale grefate pe instrumentarul de analiză a artei. [22] Prima problemă privește relația prea directă dintre opera de artă și psihic (în care arta este înțeleasă ca un releu al psihicului), care are drept rezultat, pe de o parte, obliterarea specificității operei de artă, a materialității sale inerente, ireductibilă uneori la funcția de „ecran" de proiecție al psihicului autorului sau privitorilor săi, iar pe de altă parte, reduce complexitatea psihicului care nu poate fi ilustrat de o operă de artă. Alte probleme ale psihanalizei artei privesc poziția incertă a „pacientului" analizat – este opera, privitorul, autorul sau criticul de artă cel supus unei investigații? [23] Modelul intermediar pentru care Foster pare să opteze privilegiază la rândul său analogia cu limbajul metonimic și metaforic al producțiilor psihice vizuale, definit de Lacan prin intermediul celebrei afirmații potrivit căreia „inconștientul este structurat asemeni unui limbaj". În termenii săi, lectura simptomatologică a producțiilor artistice vizuale este caracterizată prin „analiza retoricii operei de artă în analogie cu producții vizuale de tipul viselor sau al fanteziilor".[24]

22 Hal Foster et. al., *Art Since 1900,* pp. 18-23.

23 *Ibidem,* p.22.

24 *Ibidem,* p. 23.

KRAUSS FEATURING BARTHES, DERRIDA ȘI FOUCAULT

Dincolo de excursul meta-analitic practicat de Krauss sau Foster, în opera acestor autori se remarcă totuși transferul conceptelor cu care Barthes, Derrida, Foucault sau Deleuze analizează texte, discursuri sau formațiuni de cunoaștere mai ample asupra unor obiecte și forme artistice particulare. Astfel, atât Krauss cât și Foster sau Joselit funcționează uneori ca relee ale filosofilor francezi care, beneficiind de o cunoaștere foarte bună a câmpului artistic, extind analizele acestora asupra unor obiecte ce le rămâneau străine filosofilor, producând totodată o „turnură teoretică" în câmpul istoriei artei. De multe ori, însă, analizele artistice combină idei în maniere neortodoxe, hibridizând, de pildă, semiotica cu psihanaliza și producând, în cele din urmă, un fel de „lectură creativă" sau de „neînțelegere productivă" care generează noi perspective de lectură. Aș exemplifica în cele ce urmează maniera concretă în care importurile ideilor lui Roland Barthes sau Jacques Derrida (și în mai mică măsură, Michel Foucault) se regăsesc în analizele istoriografice operate de Rosalind Krauss asupra artei anilor 1970.

În privința lui Barthes, se remarcă apelul la concepția asupra „mitului" ca produs al structurilor de semnificare, pe care Krauss îl împrumută pentru a analiza critic „mituri ale modernității". Ideile lui Barthes despre „moartea autorului", mai precis despre întrețeserea vocilor auctoriale, îi servesc lui Krauss la criticarea tezei auto-declarate (și nechestionate la acea vreme) privind originalitatea absolută a avangardei de pe poziții specifice postmodernismului.[25] Însă argumentul său central în favoarea creativității repetiției postmoderne se întemeiază pe teza de sorginte psihanalitică a suprimării valorii artistice a copiei în arta modernă. Acest argument este inserat într-un travaliu care devine, în cele din urmă, deconstructiv: dacă raportul inegal dintre original și copie este constitutiv artei moderne, Krauss răstoarnă acest raport, promovând copia în favoarea originalului pentru a șterge, în cele din urmă, orice distincție între cele două – cu alte cuvinte, deconstruind însăși această opoziție prin intermediul căreia modernitatea își întemeia existența în creativitatea „originară" a expresiei aflată în mintea artistului – o antrepriză similară deconstrucției noțiunilor de „prezență originară" în scrierile lui Derrida.

Ideile lui Barthes despre mituri ca structuri discursive îi servesc, pe de altă parte, pentru refutarea narațiunii greenbergiene privind evoluția artei abstracte a avangardelor moderne prin intermediul unui proces de dezvoltare progresivă. Potrivit lui Krauss, caroiajul modernist constituie opusul demonstrației realizate de Greenberg – o structură vizuală anti-narativă, care refuză istoricitatea, marcând o discontinuitate absolută în câmpul artistic. În opinia sa, funcția mitică a caroiajului constă în capacitatea a păstra în suspensie contradicția dintre materialism și spiritualism în arta modernă.[26] Materialismul său provine din echivalarea calităților fizice ale spațiului pictural cu calitățile sale estetice, prin proiectarea marginilor cadrului vizual asupra structurii sale interne, ce sugerează o diviziune prin repetiție nesfârșită. „Aplatizat, ordonat, geometrizat, caroiajul este antimimetic, antinatural, antireal" – rezultat al unui „decret estetic" care ilustrează în manieră emblematică autonomia modernă a artei.[27] Spiritualismul este, pe de altă parte, caracterizat prin tendința de a înțelege aceeași structură vizuală ca un fragment al unei realități exterioare mai ample, invizibile (asemeni suprematismului). În maniera proprie în care utilizează acest termen, se poate remarca și tendința lui Krauss de a combina funcția de camuflare ideologică a mitului barthesian – aceea de a conota anistoricitatea și autonomia artei moderne – cu o lectură psihanalitică, acordându-i o funcție represivă pe plan cultural.

De asemenea, Krauss împrumută de la Barthes definirea fotografiei ca „urmă/mesaj fără cod", reprezentare necodificată a cărei funcții este aceea

25 Rosalind Krauss, „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition", în *October* 18/1981, pp. 47-66.

26 Rosalind Krauss, „Grids", p. 54-56.

27 *Ibidem*, p. 50.

de a înregistra și certifica prezența în termeni spațio-temporali. Cu ajutorul instrumentarului semiotic împrumutat deopotrivă de la Barthes și de la Pierce, ea identifică o turnură importantă în arta anilor șaptezeci, pe care o caracterizează semiotic prin prevalența funcției indiciale a fotografiei (iar, în sens mai larg, a documentației în defavoarea obiectualității articulate).[28] De aici derivă și necesitatea acestor imagini de a fi explicitate fie prin suplimentarea lor cu un text explicativ („etichete") fie prin inserarea lor în structuri sau secvențe narative care să le ofere un context în care pot fi lecturate.[29] În diagnoza oferită artei anilor șaptezeci, care sugerează faptul că funcția semnelor artistice devine aceea de a înregistra pur și simplu prezența fizică într-un cadru spațio-temporal, se resimte de asemenea, însă în mod implicit, atenția acordată de Derrida „metafizicii prezenței". Aspectul necodificat al fotografiei ca urmă care înregistrează prezența brută a obiectului (sau a evenimentului creat prin prezența fizică a artistului a cărui urmă o documentează) este astfel mobilizat pentru a susține imposibilitatea continuării analizelor formale tradiționale în critica de artă contemporană, care se concentrau asupra intervenției creatoare specifice fiecărui artist, formalizată prin noțiunea de stil.[30]

Importul conceptelor derrideene în opera lui Krauss poate fi identificat atunci când analizează efectele încadrării în fotografia suprarealistă, pe care o caracterizează drept „spațiere",[31] în vreme ce influența lui Foucault se resimte în manieră mai difuză prin intermediul unor texte care analizează, spre exemplu, funcția discursivă a fotografiei.[32] Tot de la Derrida Krauss împrumută și extinde discuția asupra relației instabile între text și context dezvoltată în critica kantiană la adresa *parergonului*, focalizându-se asupra unor intervenții artistice precum muzeul inventat de Broodthaers, care subminează autoritatea unor instituții precum muzeul de artă prin dinamitarea funcției limitative a cadrului.[33]

Poate că cel mai cunoscut text al lui Krauss, „Sculptura în câmpul extins", este însă cel care combină în mod strălucit analiza structurală a lui Greimas cu elemente post-structuraliste împrumutate deopotrivă din gândirea foucaldiană și derrideană.[34] De la Foucault Krauss împrumută ideea potrivit căreia epistema este istoric variabilă – cu alte cuvinte, că structurile nu sunt anistorice, ci transformabile. De la Derrida, analiza lui Krauss pare a împrumuta noțiunea de structură descentrată pe care acesta o pune în discuție în celebrul „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", precum și definirea în negativ a semnificației ca diferență între termeni preexistenți într-un univers lingvistic, urmând-ul pe Saussure. În acest text, Krauss pleacă de la ideea structuralistă potrivit căreia înțelesul unui termen – în cazul său, medii tradiționale precum sculptura – derivă din poziționarea sa în opoziție cu alți termeni din câmpul cultural (de pildă, cu arhitectura și peisagistica). Analiza diferențială a semnificației sculpturii, schematizată prin bine-cunoscutul (și de acum, deja infamul) pătrat logico-semiotic, îi permite acesteia să argumenteze nu atât expansiunea termenului de sculptură pentru a îngloba noile practice artistice tridimensionale apărute în anii 1970 (precum *land art*-ul), cât pentru a identifica logica unei mutații sistemice, a unei rupturi petrecute în istoria artei în raport cu aceste medii tradiționale. „Sculpture in the Expanded Field" poate funcționa în conjuncție cu „The Grid" și „Notes on Index" pentru a descrie logica emergenței artei neo-avangardelor istorice ca o ruptură definitivă cu mediile tradiționale și astfel, cu modernismul. „Sculpture in the Expanded Field" reprezintă, păstrând proporțiile, mica revoluție post-structuralistă a lui Krauss. Aici, ea articulează instabilitatea termenilor care definesc mediile artistice (precum sculptura), precum și logica câmpului artistic pe care îl cartografiază în termenii opoziției culturale, identifică emergența unui spațiu postmodern al practicii ca eveniment istoric și desemnează sarcina istoriei artei ca fiind cea de a cartografia și oferi explicații istorice emergenței acestor discontinuități.

28 Rosalind Krauss, „Notes on the Index: Seventies Art in America, part 1", în *October* 3/Spring/1977, pp. 68-81.

29 Rosalind Krauss, „Notes on the Index: Seventies Art in America, part 2", în *October* 4/Autumn/1977, pp. 58-67.

30 Rosalind Krauss, „Notes on the Index: Seventies Art in America, part 1", în *October* 3/Spring/1977, pp. 68-73.

31 Rosalind Krauss, „The Photographic Conditions of Surrealism", în *October* 19/ Winter/1981, pp. 3-34.

32 Rosalind Krauss, „Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", în *Art Journal* 42/Winter1982, № 4, The Crisis in the Discipline, pp. 311-319.

33 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, Londra, 2000.

34 Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field", în *October* 8/1979, pp. 30-44.

Sculpture in the Expanded Field

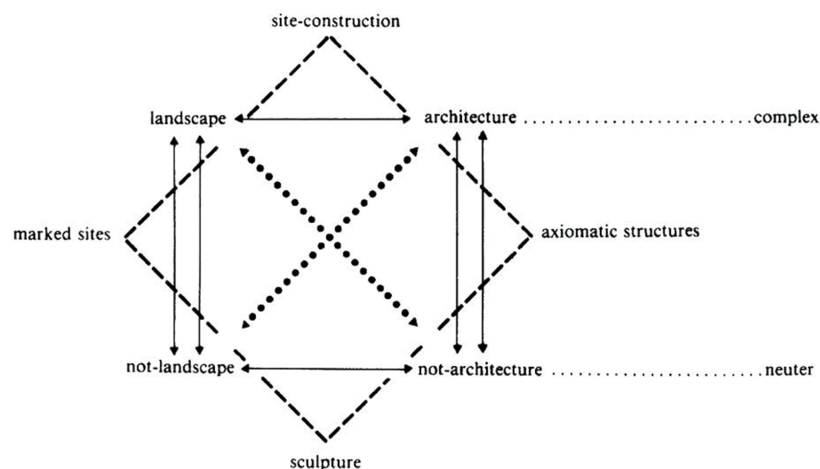
ROSALIND KRAUSS

Toward the center of the field there is a slight mound, a swelling in the earth, which is the only warning given for the presence of the work. Closer to it, the large square face of the pit can be seen, as can the ends of the ladder that is needed to descend into the excavation. The work itself is thus entirely below grade: half atrium, half tunnel, the boundary between outside and in, a delicate structure of wooden posts and beams. The work, *Perimeters/Pavilions/Decoys*, 1978, by Mary Miss, is of course a sculpture or, more precisely, an earthwork.

Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable.

The critical operations that have accompanied postwar American art have largely worked in the service of this manipulation. In the hands of this criticism categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything. And though this pulling and stretching of a term such as sculpture is overtly performed in the name of vanguard aesthetics—the ideology of the new—its covert message is that of historicism. The new is made comfortable by being made familiar, since it is seen as having gradually evolved from the forms of the past. Historicism works on the new and different to diminish newness and mitigate difference. It makes a place for change in our experience by evoking the model of evolution, so that the man who now is can be accepted as being different from the child he once was, by simultaneously being seen—through the unseeable action of the telos—as the same. And we are comforted by this perception of sameness, this strategy for reducing anything foreign in either time or space, to what we already know and are.

In being the negative condition of the monument, modernist sculpture had a kind of idealist space to explore, a domain cut off from the project of temporal and spatial representation, a vein that was rich and new and could for a while be profitably mined In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the not-landscape to the not-architecture.



CONSECINȚE ȘI CRITICI ALE NEO-FORMALISMULUI GRUPULUI OCTOBER

Efectele importului teoriei franceze în istoria artei americane au fost, fără îndoială, multiple. În primul rând, October a impus o manieră riguroasă, analitică de analiză a transformărilor survenite în arta contemporană, încercând să analizeze formal mecanismele sale productive prin analogie cu structurile lingvistice, psihice sau sociale. Această nouă metodologie de analiză bazată pe teoria critică asociată poststructuralismului a condus la criticarea istoriei cumulative a artei, privilegiind discontinuitatea și rupturile, recuzarea istoriei artei ca istorie a stilului, înlocuindu-le cu o narațiune despre criza mediilor artistice (Krauss), privilegierea traumaticului (Foster), analiza formelor de rezistență culturală și autonomie a artei în contextul postmodernismului – eminamente capitalist – (Buchloh) și emergența unei culturi vizuale contemporane care privilegiază resorbția obiectului artistic în imagine în condițiile circulației accelerate a imaginii în mediul social – ruptură în logica obiectului artistic inițiată de Duchamp – și logica asamblajelor (Joselit).[35] Astfel, analizele propuse de editorii asociați revistei October au criticat distincția dintre istorie înțeleasă ca disciplină descriptivă și narativă, întemeiată factual, și teorie, considerată a fi capabilă să deconstruiască narațiunile dominante și să propună noi perspective, noi asocieri între artă și câmpul cultural mai larg care o înconjoară, precum și noi explicații ale proceselor de producție și comunicare artistică în funcție de metodologia de analiză utilizată. Pentru Krauss, acest lucru însemna practicarea unei analogii între structurile vizuale și cele semiotice. Pentru Foster sau Buchloh, metodologia predilectă presupunea o lectură simptomatologică, care urmărea să identifice trăsături formale comune, transformări și contradicții în interiorul practicii artistice și să le explice prin raportare la fenomene psihice sau sociale colective. Pentru Joselit, exercițiul istoriografic cuprindea explicarea dezvoltării practicilor artistice contemporane ca o serie de deplasări și „reteritorializări" survenite prin intersecția mediilor și tehnologiilor de comunicare.

35 David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, The MIT Press, Cambridge, 2001.

Nu în ultimul rând, printre efectele mutației epistemologice survenite în istoria artei odată cu acest tip de discurs se numără definirea artei contemporane ca obiect teoretic – obiect supus analizei și totodată obiect capabil să teoretizeze el însuși, să ilustreze și să genereze concepte teoretice –, precum și explicarea postmodernității din perspectiva unei crize a mediilor artistice tradiționale (pe care Krauss, de pildă, le înlocuiește cu celebra sintagmă a condiției „post-mediale" a artei contemporane). Înțelese pe modelul structurilor comunicaționale și/sau al proceselor psihice și sociale, operele de artă rămân entități discrete, însă dobândesc o articulare rațională care oferă, astfel, nu doar inteligibilitate experienței lor estetice și semiotice, ci și motivații „obiective", inerente câmpului autonom al producției artistice, pentru argumentarea valorii artistice în exercițiul criticii de artă.

Limitările acestor metodologii de analiză sunt, de asemenea, evidente. Metodologia teoretică devine, astfel, nu doar un „set de unelte", în accepțiunea sa foucaldian-wittgensteiniană, ci și un instrument euristic limitativ. Poziționarea artei în domeniul cultural înseamnă, de asemenea, ca lucrările de artă să depindă de structurile culturale exterioare pe care doar le ilustrează, subminându-i astfel artei capacitatea de acțiune și autonomia sa specifică. Astfel, în loc să elaboreze conceptele din interiorul practicii artistice, ele folosesc concepte preexistente din discipline conexe (precum discursul filosofic sau studiile culturale, în sens mai larg) pentru a lectura anumite transformări artistice prin repoziționarea acestora în câmpul cultural mai larg din care acestea provin sau cu care interacționează.

O altă serie de critici ce pot fi aduse „turnurii teoretice" inițiate de revista October privește insuficienta radicalizare politică a analizelor critice dezvoltate îndeosebi de editorii revistei, care au privilegiat în mod implicit un neo-formalism academizant în locul angajamentului politic explicit. Ele se mulțumesc să identifice mutații și să explice geneza acestora mai curând decât să interogheze critic poziția ocupată de obiectele sau evenimentele artistice în câmpul socio-cultural din perspectiva angajamentului lor politic implicit. Spre deosebire de acestea, discursul post- și de-colonial, precum și variante post-marxiste de critică culturală au îmbrățișat fără echivoc o politică emancipatoare, înțelegând în mod explicit atât arta cât și teoria drept instrumente ale luptei politice. În acest context, trebuie amintit faptul că, cu excepția lui Joselit, aceste teorii s-au adaptat cu dificultate contextului discursiv și politic

postcolonial și decolonial, dominant după anii 1990, care au beneficiat de reviste la fel de influente pentru anii 1990-2000 precum *Third Text*, iar în ultimii ani, *e-flux*, care a integrat, de asemenea, teoria neo-marxistă și post-umanistă.

Din perspectiva istoriografiei contemporane, i se mai pot reproșa meta-narațiunii dominante propuse în *Art Since 1900* faptul de a fi produs o lectură parțială a avangardei, care privilegiază avangardele istorice europene (și anumite curente artistice precum constructivismul, cubismul sau suprarealismul) în detrimentul altora, precum realismul socialist global. De altfel, dacă contextul artistic al avangardei non-europene primește cu întârziere anumite mențiuni (fără a lua în calcul, spre exemplu, „conceptualismul global"), neo-avangarda latino-americană sau est-europeană este aproape complet absentă din preocupările istoriografiei nord-americano-centriste practicate de revista October. Acesta este unul dintre motivele pentru care istorici de artă din Estul Europei, precum Piotr Piotrowski, inspirați de gândirea post-colonială, au acuzat lecturile propuse în *Art Since 1900* (care reprezintă, fără îndoială, o sinteză a gândirii editorilor revistei *October*) de a fi produs o istorie a artei „verticală", în care teoria justifică superioritatea artiștilor din canonul occidental, în locul căreia Piotrowski propunea o lectură comparativă, capabilă să integreze pe „orizontală" multiplicitatea mondenităților culturale și estetice și a micro-narațiunilor aferente acestora la nivel global.[36]

Fără a eroiza, așadar, importanța acestei reviste și a editorilor săi în istoriografia istoriei artei, se poate afirma că importul teoriei franceze a generat, pe de o parte, o salutară revigorare critică a unei discipline pe care a încercat să o structureze pe calapodul „teoriei". Pe de altă parte, însă, aceste mutații au cuprins doar câmpul disciplinar al istoriei artei ca disciplină academică, fără a iradia către spațiul social în care aceasta își desfășura activitatea (și astfel, ratând întrucâtva potențialul său emancipator întrezărit de înșiși autorii „teoriei franceze", precum Foucault, Derrida sau Deleuze).

36 Piotr Piotrowski, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History", în *Umeni* 5/2008.

Referințe

C

Crary, Jonathan (1988). „Techniques of the Observer". *October* 45

D

Dumont, Lucile (2017). „The Moving Frontiers of Intellectual Work: The Importation and Early Reception of Roland Barthes' Works in the United States (1960s–1980s)". *Sociologica*

F

Foster, Hal (1996). *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Massachussets: The MIT Press

Foster, Hal et. al. (2005). *Art Since 1900: Modernism, Anti-Modernism, Postmodernism*. Londra: Thames and Hudson

Foster, Hal (2004). „Obscene, Abject, Traumatic". *October* 78/1996

Foster, Hal (2004). „An Archival Impulse". *October* 110

G

Gueguen, Pierre-Gilles. „Lacan, American". *The Symptom* 13

Greenberg, Clement (2004). „Pictura Modernistă", *Idea Artă și societate* 18. Cluj

J

Joselit, David (2001). *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge: The MIT Press

Jones, Caroline A. (2006). *Eyesight Alone. Clement Grenberg and the Beaurocratization of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press

K

Krauss, Rosalind (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londra: Thames and Hudson

Krauss, Rosalind (1976) „Video: The Aesthetics of Narcisism". *October* 1

Krauss, Rosalind (1977). „Notes on the Index. Seventies Art in America Part 2". *October* 4

Krauss, Rosalind (1964). „Rhetorique de l'image". *Communications* 4

Krauss, Rosalind (1979). „Grids". *October* 9

Krauss, Rosalind (1981). „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition". *October* 18

Krauss, Rosalind (1977). „Notes on the Index: Seventies Art in America, part 1". *October* 3/Spring/

Krauss, Rosalind (1977). „Notes on the Index: Seventies Art in America, part 1". *October* 3/Autumn

Krauss, Rosalind (1981). „The Photographic Conditions of Surrealism". *October* 19/Winter

Krauss, Rosalind (1982). „Photography's Discursive Spaces: Landscape/View". *Art Journal* 42/Winter

Krauss, Rosalind (1979). „Sculpture in the Expanded Field". *October* 8

P

Piotrowski, Piotr (2008). „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History". *Umeni* 5

S

Sekula, Allan (2004). „The Body and the Archive". *October* 39

Estetica analitică: nominalism, teorie instituţională, funcţionalism revizitat

Cristian Iftode

To see something as art requires something the eye cannot descry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.
(A. Danto, *The Artworld*)

Matei, copilul sensibil şi extrem de inteligent al colegului meu Emanuel Socaciu, e foarte pasionat de desen – aşa cum sunt, de altfel, atâția copii, inclusiv fiica mea de doi ani. Pe vremea când nu împlinise încă patru ani, producția de desene a lui Matei crescuse exponențial, părinții observând cum viteza tot mai mare de execuție a desenelor corespundea unei schițări tot mai aproximative a contururilor şi a figurilor. Tatăl lui, brav filosof analitic, îl întreabă, atunci, luând în mână ultima realizare a băiatului: „Tati, ce reprezintă desenul ăsta?" La care Matei, la patru ani încă neîmpliniți, răspunde (citez exact, pentru că părinții au notat replica, şi eu la fel, auzind relatarea lor): „Cu cât nu înţelegi ce reprezintă, cu atât e artă mai mult"!

Schimbând doar un pic topica, afirmația copilului ar putea sta la loc de cinste, ca exprimare condensată a unei stări de fapt caracterizând lumea artei contemporane şi ca provocare (dar şi pandant intelectual) pentru tezele ce au ocupat locul central în estetica din a doua jumătate a secolului al XX-lea: teze despre arta contemporană ca limbaj al semnelor (Gadamer 2000), interpretare sau chestionare critică a realității (teoreticienii de stânga) ori elipsă metaforică (Danto 1981). Altfel spus, în acestă atestare a *limitelor reprezentării* în artă e vorba tocmai despre reversul tuturor asigurărilor oferite cu privire la funcționarea eminamente simbolică a obiectului devenit artistic – *când* este artă, vorba lui Goodman (1978) – sau despre caracterul tuturor operelor de artă de a fi „despre ceva": acea *aboutness* asupra căreia insista Danto. Problema *reprezentării*, în toate sensurile cuvântului, rămâne, probabil, cheia pentru a înţelege situația contemporană a artelor odinioară „frumoase", precum şi relația complexă a lumii artei contemporane atât cu producția de bunuri culturale în capitalismul târziu, cât şi cu stringențele democrației (reprezentative) „radicale", după cum o numeşte Michaud (2015, pp. 222-223), pe urmele lui Habermas.

Cum dau seama filosofia şi teoria artei postbelice de evidenta dispersie, chiar pulverizare a domeniului artelor vizuale într-o multitudine incontrolabilă de practici distincte, de bule, de receptări paralele şi ignorări autosuficiente ale isprăvilor celor mai mulți dintre *ceilalți* artişti? Prestigiul în creştere al paradigmei *instituționale* de înţelegere a producțiilor artistice consacră eterogenitatea radicală a *jocurilor de limbaj* cu arta, corespunzând unei multitudini (cel puțin aparent) ireductibile de „dispozitive artistice care produc «experiență estetică» în condiții de definire procedurală a mediului" în care artistul lucrează (Michaud 2015, p. XXVIII). Prin nimic „substanțială", experiența estetică ar ţine doar de respectarea procedurilor în vigoare într-un context artistic determinat, într-o atmosferă de „conectivitate izolată", ca să împrumutăm ideea lui Sloterdijk (2016) despre realitatea socială la începutul noului mileniu, atât de potrivită şi pentru a descrie viața noastră online.

Am ajuns să considerăm drept firească o înţelegere strict *relațională* a operelor de artă (Bourriaud 2007), calitatea acestora de obiecte „anxioase" (Rosenberg 1983), adică nesigure de ceea ce sunt, de statutul lor ontologic, ba chiar fluidizarea artei sau starea ei „gazoasă" (Michaud 2010). Dacă în etică şi filosofie morală *pluralismul* pare, astăzi, atitudinea dominantă, în estetică şi filosofia artei *relativismul* e cuvântul de ordine.

Nu voi intra aici în discuția de importanță vitală, filosofică şi politică, în egală măsură, cu privire la deosebirile dintre relativism şi pluralism, discuție ce ar putea ocupa lejer un tom amplu. Voi spune, foarte pe scurt, că pluralismul, spre deosebire de relativism, admite confluențe notabile între tradiții şi forme de viață, poate chiar un nucleu comun al acestora, le pune fără încetare în dialog şi, oricum, certifică posibilitatea de a le raporta unele la altele, de a le compara cu sens şi mai ales de a le *ierarhiza* valoric în lumina anumitor opțiuni fundamen-

tale. Ierarhizarea va respecta, însă, dreptul la existență al acelor tradiții sau perspective pe care tu doar le tolerezi, nu le îmbrăţişezi, ba chiar te raportezi critic la ele.

Această opțiune cvasigenerală pentru relativism, în domeniul filosofiei artei, pare consecința firească a *antiesențialismului* estetic proferat de filosofi analitici de primă importanță din secolul al XX-lea şi, în primul rând, de cel mai influent gânditor pentru tradiția analitică de gândire, chiar dacă nu un filosof analitic *stricto sensu* el însuşi: mă refer, desigur, la Ludwig Wittgenstein.

Sunt de acord că pragmatismul rămâne filosofia americană *par excellence* (chiar dacă sursele acestuia sunt de căutat mult mai devreme, în gândirea marilor sofiști ai Greciei antice) şi că deja menționata şi atât de influenta paradigmă instituțională de înţelegere a domeniului artistic poate fi interpretată ca un altoi între abordarea pragmatistă şi filosofia analitică a limbajului. La fel de adevărat rămâne, însă, faptul că estetica analitică reprezintă metoda filosofică de abordare a fenomenului artistic în care cercetătorii americani au excelat cu adevărat în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea.

„A spune că estetica analitică este binecunoscută nu înseamnă defel că noi am şti foarte bine ce este ea exact sau cine sunt cei care trebuie socotiți esteticieni analitici şi în care dintre scrierile lor", avertiza neopragmatistul Shusterman (1989, p. 1), creatorul somaesteticii. Ce putem spune mai mult decât banalitatea metafilosofică potrivit căreia esteticienii analitici se concentrează pe *analiza* conceptelor de bază folosite în limbajul obișnuit cu referire la artă, frumos sau trăire estetică, în detrimentul unor construcții teoretice sau speculative? Chiar şi aici există, însă, excepții notabile, luând în calcul opera de maturitate a unor mari figuri ale filosofiei analitice precum Goodman sau Danto. Din rațiuni polemice, voi cita un pasaj amplu în care teoreticianul şi istoricul artei belgian Thierry de Duve sintetizează, cu ironie postmodernă, sforțările din filosofia analitică a artei, precum şi obiecția principală (cel puțin din punct de vedere strategico-politic) la adresa acestei familii de abordări teoretice:

> Cauți ce au comun teoria lui Aristotel, de exemplu, care susținea că arta e imitație, cu teoria lui Collingwood, pretinzând că arta e expresie, şi cu cea a lui Tolstoi, care susținea că arta e comunicarea sentimentelor; şi astfel, din comparație în comparație, încerci să produci teoria tuturor teoriilor (...) În cele din urmă, epuizându-ți, poate, resursele, dar nefiind lipsit de inventivitate, ajungi să tragi una dintre următoarele concluzii: fie că statutul ontologic al operelor de artă nu este nimic altceva decât asemănarea de familie, precum acela al jocurilor în viziunea lui Wittgenstein; fie că orice tentativă de a defini arta nu poate sfârşi decât în solipsism sau tautologie; fie că noțiunea de artă e un indecidabil; sau că indeterminarea şi caracterul deschis al conceptului de artă rămân inevitabile în cazul oricărei definiții a acestuia; sau, în fine, ori recurgând la teoria actelor de vorbire performative, ori prin ocolul unei teorii instituționale, concluzionezi că circularitatea definiției empirice „artă e tot ceea ce este denumit artă", departe de a fi un sofism, constituie specificitatea ontologică a operelor de artă. Iar astfel, chiar fără a dori acest lucru, îți vei fi adus grâul ştiinţific pentru a fi măcinat la moara ideologică ce întreţine, de multă vreme încoace, discursul istoricilor de artă, ca şi opinia curentă: ideologie afirmând că arta e o îndeletnicire autonomă ce nu are nevoie de vreo altă justificare, ci se califică singură şi îşi găsește în sine rațiunea de a fi (de Duve 1996, pp. 11-12).

Pentru a ne orienta mai bine în domeniul complicat de delimitat al esteticii analitice, propun următorul fir călăuzitor sau cheie interpretativă: evidențierea manierelor diferite de a înţelege, de a fructifica sau de a critica metafora wittgensteiniană a *asemănărilor de familie*, aparținând unor filosofi ai artei relevanți pentru această orientare din a doua jumătate a secolului al XX-lea, în tentativa de a da seamă de sfera tot mai rezistentă la conceptualizare a lumii artei moderne.

Să plecăm de la această distincție simplă între teorii *funcționaliste* ale artei şi teorii *instituționale*. În timp ce primele evidențiază o anumită *funcție* specifică – sau mai multe – pe care ar îndeplini-o toate obiectele şi practicile pe care le numim „artă", teoriile instituționale asumă doar un *sistem de validare* (din partea personajelor autorizate), pe baza căruia sunt acceptate noi elemente în „lumea artei". În fond, nu există o *esență* a artei, dar există *raporturi de putere* atestate în permanență de lumea artei, ar spune un filosof nietzschean. Filosofii analitici sunt, însă, foarte precauți cu acest limbaj. De fapt, paradigma instituțională devine posibilă nu ca urmare a unei reflecții cu privire la ceea ce am numi *politica promovării* în lumea artei, ci într-un cadru aseptic, strict teoretic. Este urmarea excepțiilor numeroase şi importante cu care se confruntă orice teorie funcționalistă simplă a artei, adică orice teorie care voia să strângă laolaltă toate obiectele şi practicile artistice, subsumându-le unei funcții unice: *reprezentare*, *expresie*, *formă*, *valoare simbolică*, ca să citez cele mai importante propuneri avansate.

Considerat părintele teoriilor instituționale despre artă, George Dickie abandonează orice tentativă de a stipula trăsăturile caracteristice operelor de artă, căutând, în schimb, să înţeleagă ce presupune atestarea sau *certificarea* producțiilor artistice. Treptat, însă, el ajunge să vadă arta nu atât ca o instituție al cărei scop ar fi să confere unor obiecte sau practici foarte diferite unele de altele *statutul oficial* de opere, ci, mai degrabă, ca un cadru instituțional pornind de la care e posibilă *producerea* unei clase de artefacte şi *prezentarea* acestora unui public, lăsând, astfel, creativității artistului un rol director.

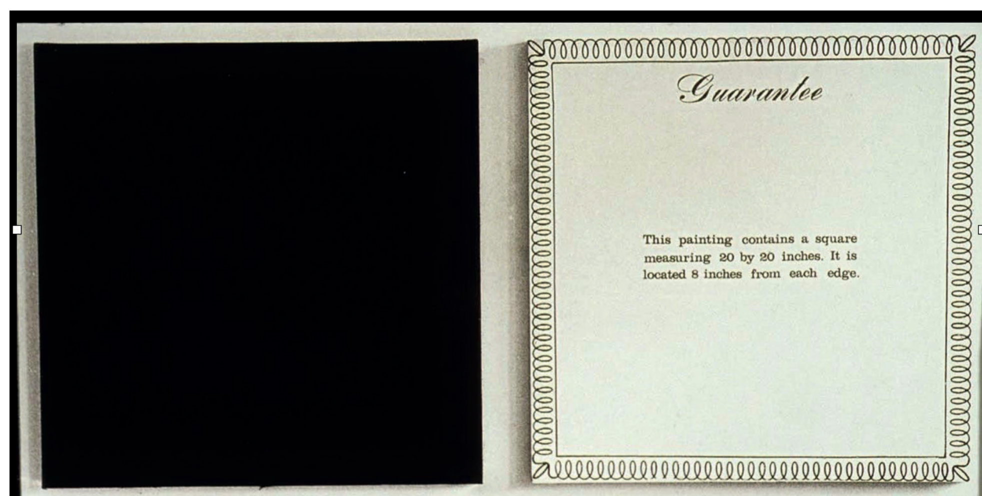
Dintre propunerile succesive avansate de Dickie, rămân deosebit de influente două definiții instituționale oferite artei, cea de-a doua constituind, în fond, o respingere parțială a celei anterioare (Stecker 2005, pp. 146-147).

Conform primei definiții (Dickie 1974, p. 34), există două condiții corelate: ceva poate fi considerat operă de artă dacă şi numai dacă ① este vorba despre un artefact ② căruia i-a fost conferit, pe baza unui set de aspecte, statutul de *candidat la apreciere* de către o persoană sau persoane acționând în numele lumii artei (*Artworld*).

Întrebarea firească pe care definiția de mai sus o ridică este cine sunt acele personaje-cheie aparținând lumii artei care conferă, în mod obișnuit, statutul de candidat la apreciere anumitor artefacte. Gândul ne duce la critici de artă recunoscuți, la galeriști, curatori sau directori de muzee, adică la toate personajele implicate în mod direct în procesul de a aduce în atenția publicului şi de a recomanda anumite aspecte ale practicilor artistice contemporane. Însă, din felul în care Dickie îşi comentează propria definiție, devine limpede faptul că el considera artiștii drept *singurele* personaje autorizate să confere acel statut de candidat la apreciere sinonim cu paşaportul pentru intrarea în lumea artei a unor noi artefacte. Fac, atunci, artiștii ceva diferit sau ceva extern în raport cu procesul de creație, pentru a-şi *certifica* propriile practici artistice?

Ştim bine că secolul al XX-lea a fost unul în care teoria şi filosofia artei au penetrat la un nivel fără precedent practicile artistice contemporane, cei mai mulți artiști emblematici pentru acest secol fiind tocmai un soi de *meta-artiști*, al căror mediu de lucru a fost, într-o măsură mai mare decât culoarea sau piatra, chiar *teoria* artei. Dimensiunea preponderent conceptuală trece dincolo de un curent artistic intitulat „artă conceptuală", implicând cele mai variate demersuri şi practici, în care adesea e vorba tocmai despre punerea la încercare sau chiar

de sabotarea deliberată, cu umor şi simț al situației, al oricărui consens minimal prealabil cu privire la ce este artă şi ce nu este. În aceste condiții, în timp ce teoria instituțională a artei prindea contur, vedem, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, gesturi şi practici artistice constituind chiar comentarii ironice sau autoironice la adresa ideii dragi lui Dickie că artistul are singura autoritate în „certificarea" operelor de artă. Pe lângă „contractul de vânzare-cumpărare" conceput de Daniel Buren ca operă de artă el însuşi (*Avertissement*, 1968-1969) – documentul stipula condițiile în care, asociat oricărui obiect ales de artist, i-ar garanta acestuia statutul de artă –, merită evocată emblematica *Guaranteed Painting* (1968) a lui Mel Ramsden. E vorba, în acest caz, despre două panouri plasate unul lângă altul, fiecare de 51×51 cm, unul fiind un monocrom negru, acrilic pe pânză, iar celălalt conținând un text în engleză imprimat pe hârtie, încadrat cu o rezistență de reşou: „*Garanție*: Acest tablou conține un pătrat măsurând 20×20 inchi. Este localizat la 8 inchi de fiecare margine" (Nae 2010, p. 129).



Mel Ramsden, *Guaranteed Painting*, 1968

A doua propunere influentă a lui Dickie conjugă cinci formule definiționale menite să ofere împreună „cea mai slabă descriere posibilă a cadrului esențial al artei":

> I) Un artist este o persoană care participă în cunoştință de cauză la producerea unei opere de artă (...); II) O operă de artă este un artefact de un anumit fel, creat pentru a fi prezentat unui public din lumea artei (...); III) Un public este un set de persoane ai căror membri sunt pregătiți într-o anumită măsură pentru a înțelege un obiect care le este prezentat (...); IV) Lumea artei este totalitatea sistemelor lumii artei (...); V) Un sistem al lumii artei este un cadru pentru prezentarea unei opere de artă de către un artist unui public din lumea artei (Dickie 1984, pp. 80-82).

Ideea fundamentală pe care Dickie urmăreşte să o transmită prin această definiție complexă este că statutul de operă de artă nu reprezintă ceva conferit prin decizia *arbitrară* a unei autorități din lumea artei, ci un statut ce „derivă din situarea adecvată a unei opere într-un sistem de relații", dintre care cea mai importantă rămâne „relația operei cu artistul şi cu publicul din lumea artei" (Stecker 2005, pp. 147-148). Problema este că, lăsând la o parte faptul că definiția a doua nu mai recurge în mod explicit la sintagma „conferire a statutului de candidat la apreciere", ce părea salutară pentru a da seama de includerea în lumea artei a *ready-made*-urilor duchampiene, ea îngăduie în continuare anumite obiecții generale care pândeau şi definiția anterioară.

Mai exact, în cazul primei propuneri, nu e greu de sesizat faptul că această structură caracteristică pentru platformele de conferire a statutului în lumea



Marcel Duchamp, *Roata de bicicletă*, 1913, Muzeul Israel, Ierusalim



Marcel Duchamp, *Fântâna*, 1917

artei se regăsește şi în cazul unor instituții sau practici de legitimare care în mod evident se plasează în afara lumii artei, ceea ce face definiția instituțională a artei una prea largă. Să ne gândim, de pildă, la funcția unei broşuri oficiale de prezentare, pe care o iei de la un birou turistic atunci când vizitezi o ţară străină: ce altă funcție îndeplineşte aceasta decât tocmai aceea de a conferi statutul de candidat la apreciere anumitor obiective turistice? Sau ce altă rol are plăcuța de pe o clădire indicând, sub semnul specific al unui dreptunghi inclus într-un romb inclus într-un dreptunghi, faptul că e vorba despre un monument istoric? Dar dacă ne concentrăm pe formula exactă din a doua definiție, ne putem în continuare întreba „cum distinge Dickie sistemele lumii artei de alte sisteme de prezentare a artefactelor" (Stecker 2005, p. 148)? Putem, aici, da exemplul unei mari expoziții la Romexpo care adună laolaltă tot felul de noi utilaje tehnologice. Sau, încă mai sugestiv, exemplul faimos al Expozițiilor universale, începând cu cea de la Londra, din 1851, pentru care a fost construit Palatul de cristal: asemenea saloane uriașe şi pavilioane naționale expuneau la un loc opere de artă, invenții şi inovații tehnice de ultimă generație, piese cu valoare etnografică ş.a.m.d. Pe scurt, strategia care girează ambele definiții de mai sus nu pare să scape de două acuze grave, care fuseseră formulate şi la adresa unor definiții funcționaliste binecunoscute ale artei: *circularitate* şi *incompletitudine*.

Să ne întoarcem, însă, la condițiile care au făcut posibilă teoria instituțională a artei. Dinamica lumii moderne a artei, experimentele neîncetate cu care ne-a confruntat, transgresiunile operate de avangarde, aruncând în aer orice consens prestabilit cu privire la ceea ce merită calificativul de artă, au condus, pe la jumătatea secolului al XX-lea, la o anumită epuizare a resurselor conceptuale de a defini arta, după cum se exprima şi de Duve, în citatul oferit mai devreme. *Antiesențialismul* devenea, atunci, dominant în estetică, iar patriarhul filosofic al acestuia era, pentru lumea anglo-saxonă, Wittgenstein II.

Mai întâi de toate, este important să observăm că poziționarea antiesențialistă mută imediat discuția de ordin estetic în domeniul filosofiei limbajului: dacă nu există o anumită trăsătură sau funcție în virtutea căreia numim „artă" toate operele de artă, atunci *despre ce vorbim*?

Elementul-cheie pentru viziunea wittgensteiniană este ideea *asemănărilor de familie*, cu care putem înlocui căutarea vană şi interminabilă a unui „sâmbure comun" ce ar patrona toate utilizările unui termen. Sunt vizate acele cuvinte care, deşi vedem că sunt folosite fără probleme în limbajul comun, creează filosofilor dificultăți insurmontabile atunci când vor să le surprindă esența conceptuală. În cazul nostru, cuvântul generator de „crampe mentale" este, desigur, *artă*. Wittgenstein a oferit în mai multe rânduri precizări cu privire la această viziune alternativă, iar unul dintre cele mai citate pasaje se regăsește chiar în așa-numitele sale *Lecții de estetică*, predate în apartamente particulare din Cambridge, în vara anului 1938, unui foarte restrâns grup de studenți şi publicate după notițele unora dintre aceștia:

> Am comparat adesea limbajul cu o ladă de unelte, ce conține un ciocan, o daltă, chibrituri, cuie, şuruburi, clei. Toate aceste lucruri nu au fost puse din întâmplare la un loc – chiar dacă există deosebiri importante între diferitele unelte – modurile în care ele sunt folosite prezintă asemănări de familie – deşi nu există două lucruri mai diferite decât cleiul şi dalta. Noile feste pe care ni le joacă limbajul atunci cînd ajungem într-un domeniu nou ne surprind mereu (Wittgenstein 1993, I, 4, p. 14).

Filosofii analitici preocupați să analizeze, pe la jumătatea secolului trecut, categoriile fundamentale pentru domeniul esteticii au urmat această sugestie de importanță crucială a gânditorului austriac atunci când reflectau la noțiunea elementară de *artă*. Cei mai influenți esteticieni analitici ai acelui moment, Morris Weitz şi Paul Ziff, au susținut faptul că operele nu sunt considerate *artă* în virtutea uneia sau mai multor condiții necesare şi suficiente pe care toate le-ar satisface, ci doar pe baza unor „asemănări de familie": mai exact, a unor „seturi de similitudini ţinând de paradigme multiple", ceea ce face posibil ca ceva să fie operă de artă în virtutea unui set de asemănări cu alte opere, iar altceva să fie considerat artă în virtutea unui set diferit de asemănări cu opere deja acceptate (Stecker 2005, p. 144).

Pe scurt, în conformitate cu viziunea asemănărilor de familie, noțiunea de artă ar fi constituită doar pe baza unei *rețele* de asemănări multiple, fără un miez sau un trunchi comun: un concept reticular ce poate trimite pe esteticianul continental cu gândul la noțiunea lui Deleuze şi Guattari de *rizom*.[1] Perspectiva e tentantă, dar reprezintă doar un punct de plecare: e nevoie să specificăm care sunt aceste asemănări multiple şi parțiale între operele de artă, altfel viziunea rămâne goală de sens, câtă vreme despre orice lucru putem spune că se aseamănă, în principiu, cu orice alt lucru de pe lume, dintr-un anumit punct de vedere. Şi iată cum, „în timp ce încerca să demonstreze că arta nu poate fi definită, antiesențialismul generează, de fapt, o nouă recoltă de definiții, cele mai multe dintre acestea arătând foarte diferit de predecesoarele şi rivalele lor funcționaliste simple" (Stecker 2005, p. 145). Acest nou tip de definiții atestă, astfel, un concept-mulțime (*cluster*) de artă şi capătă, din punct de vedere logic, forma unei *disjuncții neexclusive* de proprietăți, pe baza căreia ceva poate fi numit „artă". Iată, aşadar, un tip de definiție *alternativă*, mai complexă şi cuprinzătoare decât cele tradiționale.

Voi oferi un singur exemplu, care vine de la un teoretician şi istoric al esteticii eclectic în abordările sale, dar care, atunci când problematizează noțiunea de artă, o face într-un mod foarte analitic. Mă refer la polonezul W. Tatarkiewicz şi lucrarea sa *Istoria celor* şase *noțiuni*.

W. Tatarkiewicz (1981, p. 81) dezvoltă în felul său ideea wittgensteiniană a asemănărilor de familie, plecând de la observația că din orice familie fac parte, în fond, nu doar mai multe persoane, ci „mai *multe* familii, unele din partea tatălui, altele dintr-a mamei": iată de ce genealogia unui cavaler medieval, de pildă, trebuia să stipuleze, conform formulei solemne, „neamurile ce intră în alcătuirea neamului său". În chip analog, a încerca să defineşti arta echivalează cu indicarea mai multor *familii* artistice, rămânând conștienți de faptul că nu există, la nivel noțional, o continuitate de ordin istoric în înțelegerea artei: avem doar un *nume* care a continuat să fie utilizat, dar a cărui semnificație a cunoscut, de-a lungul timpului, o transformare completă, ajungându-se, în contemporaneitate, la coexistența unor accepții ale artei cum nu se poate mai diferite.

Soluția avansată de Tatarkiewicz (1981, pp. 82-84) pentru a ieşi din aporie este cea a unei *definiții alternative*, strângând laolaltă toate familiile de înțelesuri sau *funcții* ale artei consemnate de-a lungul istoriei, pe baza încercărilor teoreticienilor de a identifica trăsăturile operelor de artă „nu numai în operele înseşi, cât şi în *raportul* lor față de realitate, în *intenția* sau în *acțiunea* artei asupra oamenilor". Concluzia esteticianului polonez este limpede:

> Oricum am defini arta, fie că vom recurge la intenția ei, la raportul față de realitate, la acțiunea ei, la valorile ei, – totdeauna vom ajunge la *alternativa*: „sau – sau" (...) Definiția artei trebuie să ţină seama deopotrivă de intenția cât şi de acțiunea ei; iar acestea pot fi diferite. Prin urmare, definiția se prezintă ca fiind de două ori alternativă (...): arta este o activitate umană conștientă sau de redare a obiectelor, sau de construire a formelor, sau de expresie a trăirii/experienței, cu condiția ca produsul acestei redări, construcții sau expresii să fie capabil să încânte sau să emoționeze sau să şocheze (Tatarkiewicz 1981, p. 84)[2].

O definiție alternativă de acest fel pot fi întâmpinată cu următoarea obiecție: oare chiar este vorba aici despre *funcții* alternative, sau doar despre *per-*

1 „Un asamblaj constă tocmai într-o astfel de creștere a dimensiunilor în sânul unei mulțimi care își schimbă inevitabil natura pe măsură ce-și înmulțește conexiunile (...) Este, poate, una dintre cele mai importante caracteristici ale rizomului, aceea de a avea întotdeauna intrări multiple (...) Un rizom nu începe și nu sfârșește, nu pornește și nu ajunge, se află întotdeauna la mijloc, între lucruri, inter-ființă, *intermezzo*. Arborele e filiație, în timp ce rizomul e alianță, exclusiv alianță. Arborele impune verbul «a fi», în timp ce rizomul se țese din conjuncția «și... și... și...»" (Deleuze și Guattari 2013, p. 13; p. 19; p. 37).

2 Traducerea definiției a fost modificată în acord cu versiunea în limba engleză a lucrării (Tatarkiewicz 1980, p. 38).

spective sau *vocabulare* diferite prin care este vizat, de fiecare dată, un același *fenomen*, i.e. arta? A doua variantă capătă greutate nu doar adoptând un punct de vedere fenomenologic, ci şi dacă luăm act de ceea ce au observat chiar istorici analitici ai filosofiei specializați în exegeza lui Aristotel, precum Ackrill (1998). Probabil că Wittgenstein a avut pe cont propriu ideea asemănărilor de familie: nu vom şti niciodată cât din senzația cuceritoare de prospețime a reflecțiilor acestuia se va fi datorat şi lipsei unei culturi filosofice vaste. Însă arhiva istorică a filosofiei europene probează faptul că marele Aristotel oferise deja, în *Metafizica*, aceeași alternativă (ca tipar de gândire) la unitatea de gen sau de specie care ar guverna utilizările unui termen, posibilitate pe care Stagiritul o denumise unitate de referință (*pros hen*). E vorba, pe scurt, despre utilizarea aceluiași termen pentru a califica entități aflate în specii şi genuri complet diferite, dar fără ca aceste atribuiri să fie făcute într-un mod accidental, omonimic, ci în virtutea faptului că toate cele numite astfel pot fi puse în legătură pe baza referinței comune la „o aceeași natură determinată" (*Met.*, Γ [IV], 2). Reluând un faimos exemplu aristotelic, cuvântul „sănătos" nu înseamnă exact același lucru atunci când spunem: „E un om sănătos", „Spanacul e sănătos", „Ai o culoare sănătoasă în obraji" sau „Viața la țară e sănătoasă". Dar toate înțelesurile lui „sănătos" din aceste exemple se leagă între ele, pentru că toate vizează ideea de sănătate a omului, converg către aceasta, chiar dacă trimit la ea în feluri diferite. Ce ne împiedică, atunci, să vedem şi în ideea wittgensteiniană a asemănărilor de familie aplicată la domeniul artelor nu atestarea unei eterogenități radicale a jocurilor de limbaj cu termenul „artă", ci o unitate *focală* sau de *convergență* a semnificațiilor multiple ale artei?

Arthur C. Danto a furnizat o linie interesantă de argumentare împotriva ideii wittgensteiniene a asemănărilor de familie, îmbrățişată de antiesențialismul estetic contemporan. Mai întâi, însă, împotriva *nominalismului* estetic (poziție extremă potrivit căreia nu ar exista nimic în constituția celor considerate opere de artă care pe care să se bazeze calificarea acestora drept „artă"), dar şi împotriva refuzului de a furniza orice fel de definiție a artei, Danto subliniază caracterul *onorific* al calificativului „operă de artă". E adevărat că multe onoruri sunt o chestiune de convenție socială, însă, în cazul declarării a ceva „operă de artă", pare să fie vorba de o onoare „care este *câştigată*" (Danto 1981, p. 31). Cu alte cuvinte, e vorba de recunoașterea unei *valori* (recurgând la termenii uzuali cu care operează estetica), lucru ce lasă deschisă întrebarea cu privire la ce anume trebuie să fie mai întâi prezent, pentru ca onoarea să fie decernată.

În ceea ce privește apelul la ideea asemănărilor de familie cu scopul de a lămuri utilizările diverse ale termenului „artă", Danto remarcă faptul că folosirea conceptului de familie pentru a referi la încrucişarea parțială de trăsături (ereditare sau fenotipice) este evident inadecvată, câtă vreme „membrii unei familii trebuie, oricât de mult sau de puțin s-ar asemăna unul cu altul, să aibă afiliații genetice comune care explică asemănările lor de familie" (p. 59). Așadar, familia reprezintă un caz indubitabil în care vorbim despre o *rădăcină* comună din punct de vedere al genelor, ceea ce merge, desigur, împotriva abordării antiesențialiste (Danto vorbește despre conceptul de familie în sens biologic, ereditar, nu ca despre un sistem de alianțe şi înrudiri indirecte, pentru că aşa folosise şi Wittgenstein termenul, în faimosul §67 din *Cercetări filosofice* unde explica noțiunea de asemănări de familie[3]).

Dar contraargumentul foarte puternic formulat de Danto cred că este următorul: Wittgenstein, criticând presupoziția „sâmburelui comun" care ar guverna utilizările termenilor generali, rămâne el însuşi tributar unei forme de platonism, câtă vreme asumă că o definiție a unui astfel de termen este echivalentă cu furnizarea unui criteriu sau set de criterii prin care se *recunosc* în mod nemijlocit toți *x* care intră în extensiunea termenului în cauză. Pentru Danto, conceptul de operă de artă are o structură *intensională*, adică opera de artă este întotdeauna *despre* ceva, fără însă a implica existența efectivă, fizică şi istorică, a acelui „ceva" reprezentat şi fără posibilitatea de a recunoaşte ceva drept operă de artă bazându-ne doar pe „cum arată" un anumit lucru.

Aceeași idee se aplică şi în cazul „familiei" de opere create de o anumită artistă sau artist. Suntem nevoiți, de pildă, să recunoaştem că o bucată muzicală ar putea fi *de* Mozart fără să semene cu nimic altceva creat de acesta: toate operele lui Mozart sunt „de Mozart" pur şi simplu pentru că au fost create de același artist, nu în virtutea unei mărci stilistice recognoscibile în absolut tot ce a creat el. Putem furniza multe exemple reale de acest fel: să spunem că ai ascultat mai întâi toate simfoniile, sonatele şi cvartetele lui Beethoven, după care ți se dă să asculți pentru prima oară bagatela *Für Elise* şi ești întrebat dacă recunoşti compozitorul. Sau ești un fan Led Zeppelin care le ştie pe dinafară albumele precedente şi ascultă pentru prima oară, fără să i se spună cine cântă, piesa D'yer M'ker: desigur că vei avea o surpriză. Iar dacă ne referim la artele vizuale, e chiar mai uşor de constatat *zapping*-ul stilistic: să luăm doar cazul paradigmatic pentru secolul al XX-lea de artist metamorfic care a fost Picasso.



Pablo Picasso, *Băutoarea de absint*, 1901, Ermitaj, Sankt Petersburg

3 „Nu pot să caracterizez mai bine aceste asemănări decât prin expresia «asemănări de familie»; căci în acest fel se suprapun şi se încrucișează diferitele asemănări care există între membrii unei familii: statură, trăsături ale feței, culoarea ochilor, mers, temperament etc. etc." (Wittgenstein 2003, p. 133).



Pablo Picasso, *Natură moartă cu o sticlă de rom*, 1911, MoMA, New York



Pablo Picasso, *La Joie de Vivre*, 1946, Muzeul Picasso, Antibes

Asemenea exemple de opere ce desfid așteptările noastre de la un anumit artist și fac practic imposibilă recunoașterea tuturor operelor produse de acesta fără să ți se spună (măcar în cazul anumitor încercări neobișnuite sau experimente atipice pentru el) cine e autorul sunt ușor de găsit în arta contemporană. Dar cu ce deranjează, mai exact, această situație de fapt pe susținătorii viziunii asemănărilor de familie în privința operelor de artă?

Problema e că esteticienii care au mers pe urmele lui Wittgenstein au asumat că noi am poseda un fel de *intuiție* prin care putem recunoaște în mod nemijlocit ce este operă de artă și ce nu este, fără a putea furniza un criteriu explicit de recunoaștere. Faimosul experiment mental propus de William Kennick (1958) ne pune să ne imaginăm un depozit în care sunt îngrămădite laolaltă tot felul de lucruri: picturi, partituri, unelte, mașini etc. Oricare dintre noi s-ar descurca onorabil scoțând de acolo doar operele de artă, fără a poseda vreo definiție a artei în termenii unui numitor comun, susținea filosoful analitic. Să luăm, totuși, în calcul tot ceea ce s-a întâmplat în artă de

la *ready-made*-urile lui Duchamp încoace și care pare să desfidă această formă de intuiționism estetic. Să ne gândim, în acest sens, la următorul experiment alternativ propus de Danto (1981, pp. 29-30): avem în față primul deschizător de conserve creat vreodată și un obiect care arată exact la fel, dar creat de un artist în ideea de a oferi simbolul unității dintre masculinitatea agresivă a lamei dure a cuțitului și feminitatea frivolă a elicei rotative, pendulând liber, dar fixată înrobitor de cuțit. Cele două obiecte arată identic, dar numai al doilea este o operă de artă, grație sistemului de referințe și interpretări care îl consacră în *Artworld*. Ori să luăm exemplul unei opere existente care a fost expusă de Picasso, intitulată simplu *Cravată*: era vorba, poate, de un comentariu critic la adresa picturii la modă în acele timpuri, adică a tușelor vizibile ale expresionismului abstract, dar rămâne o operă prin nimic deosebită, din punct de vedere vizual – „retinal", cum spunea Duchamp – de ceea ce ar putea face un copil, colorând cu îndemânare cravata tatălui său. Nu e greu atunci, conchide Danto (p. 61), să ne imaginăm încă un depozit, alături de cel al lui Kennick, în care găsim obiecte identice cu cele din primul depozit, din punct de vedere al proprietăților fizice, numai că, în al doilea depozit, toate obiectele identice cu cele considerate opere de artă în primul se dovedesc a fi niște falsuri, în timp ce despre toate cele care arată exact ca uneltele din depozitul lui Kennick, aflăm că sunt *ready-made*-uri deja acceptate în *Artworld*.

Ideea fundamentală a lui Danto este aceea că nu poate fi furnizat nici un criteriu cert de ordin *perceptiv* pentru recunoașterea operelor de artă, cu alte cuvinte, că nu avem vreo formulă facilă (sau chiar una complexă) prin care „să selectăm operele de artă așa cum alegem covrigii la patiserie" (p. 61). Dar aceasta nu înseamnă că nu putem avea, totuși, o *definiție* a artei valabilă pentru orice ar putea fi considerat operă de artă, cu condiția să nu ne mai așteptăm ca definiția în cauză să echivaleze cu un criteriu cert de *recunoaștere* a tot ceea ce numim „artă". Din punctul de vedere al marelui filosof și critic de artă american, limita a fost atinsă prin faimoasele *Brillo Boxes* expuse de Andy Warhol pentru prima oară la Stable Galery, în 1964: cutii arătând exact la fel ca cele de săpun Brillo reale, doar că realizate din placaj, și care astăzi valorează enorm, în timp ce banalele cutii de săpun (al căror design fusese, de altfel, creat de un artist expresionist nevoit să-și câștige existența) nu costau mai nimic. Posibila definiție a artei avută în vedere de Danto ar trebui să implice tocmai faptul că între artă și neartă nu putem distinge pe baza unor criterii perceptive, manifeste, dar că toate cele numite opere de artă, în ciuda faptului că nu au trăsături fizice comune tuturor, satisfac o anumită relație sau set de relații (p. 63).



Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1964, MoMA, New York

Care ar fi acest set de relații complexe spre care trimite o definiție a artei care nu mai vrea să se constituie și într-un criteriu de recunoaștere nemijlocită a operelor de artă? Indicația cea mai importantă furnizată de Danto (pp. 35-36) este atestarea faptului că operele de artă sunt parțial *constituite* de localizarea lor în istoria artei (relația cu opere deja recunoscute) și de relația cu autorii lor (e vorba despre declarația sau punctul de vedere pe care un artist vrea să îl exprime prin intermediul unei opere, indiferent despre ce anume: despre el, despre oameni, societate, cultură, despre arta însăși sau despre un anumit tip de artă deja recunoscută sau la modă etc.)

Să ne aplecăm pentru ultima dată asupra viziunii asemănărilor de familie. Cea mai importantă implicație decurgând de aici, după cum Mandelbaum (1965, p. 222) arătase deja, nu este imposibilitatea ca operele de artă să posede toate o anumită trăsătură esențială, ci aceea că nu putem presupune, chiar și în cazul că „ar exista o trăsătură comună tuturor operelor de artă", că această trăsătură „ar trebui să constea într-o proprietate specifică etalată în mod direct de acestea". De fapt, mergând pe firul analogiei cu relațiile de familie, suntem îndreptățiți să vorbim, în cazul unei opere de artă, despre o relație constitutivă pentru aceasta, dar care nu e *etalată* de opera de artă ca atare (*nonexhibited relation*), adică nu e prezentă efectiv în ea ca una dintre trăsăturile ei vizibile, nu ține de calitățile *perceptibile* ale ei: e vorba chiar de relația dintre cei care au *un strămoș comun*. Nu există, așadar, o proprietate *intrinsec* estetică a tuturor celor numite opere de artă, dar există, în fiecare caz, o proprietate *relațională* pe baza căreia operele sunt incluse în *Artworld*: la fel cum, în cazul membrilor unei familii, „strămoșul" nu e efectiv prezent, ca să *vezi* la propriu asemănarea, în cazul unei opere noi, dacă nu îi cunoști deja „strămoșii" (cu alte cuvinte, dacă nu ai cultură artistică suficientă), probabil nu o vei recunoaște ca „artă". Jucându-ne mai departe cu ideea asemănărilor de familie – o metaforă, mai degrabă decât un concept determinat, ba chiar o metaforă despre metaforă, o *meta*metaforă descriind tocmai tipul de relație între termenii puși în legătură de o metaforă, o relație diferită de identitatea conceptuală –, vom spune că nu putem *ști* ce au în comun A, B *și* C dacă nu îl cunoștem dinainte pe „strămoșul" X, de la care A a luat ochii, B, nasul, C, gura etc.

Acesta e drumul pe care au mers cei mai importanți esteticieni analitici ai secolului XX, Dickie *și* Danto, încercând să definească arta pe baza unor proprietăți relaționale de ordin nonperceptiv, chiar dacă teoriile lor rămân foarte diferite una de alta, cea a lui Dickie pretinzându-se nonfuncționalistă *și* instituțională, iar cea a lui Danto, istoricistă *și* funcționalistă, dar de un tip aparte față de predecesoarele ei.

Există trei puncte nodale în concepția lui Danto (Stecker 2005, p. 146). Mai întâi, ideea deja evidențiată pornind de la cazul *ready-made*-urilor sau al *Brillo Boxes*, că *arta* și *non-arta pot fi indiscernabile din punct de vedere perceptiv*. În al doilea rând, Danto susține drept condiție indispensabilă pentru recunoașterea unei opere de artă plasarea acesteia într-un „context istoric al artei", adică raportarea noii opere la istoria artei. În timp ce adepții teoriilor instituționale vorbesc despre o platformă care propune ceva drept „candidat la apreciere" (estetică), pentru Danto (1981, p. 135), înțelegerea contextului istoric e cea care furnizează „o atmosferă de teorie a artei" pornind de la care e posibilă certificarea noii opere, arta fiind „acest fel de lucru a cărui existență depinde de teorii". Această dependență de teorii explică și posibilitatea ca ceea ce calificăm azi drept artă să fi îndeplinit în altă epocă un alt rol prevalent și să aibă o valoare atestată inițial doar din acel punct de vedere: îndeobște, o valoare magico-religioasă, precum cea a icoanelor sau a templelor. Prelungind perspectiva istoricistă cu privire la ontologia operelor de artă, un al treilea punct esențial în viziunea filosofului american este că „niciun lucru nu e operă de artă fără o interpretare care să-l constituie ca atare" (p. 135). Funcționalismul revizitat al lui Danto combină ideea de bază pentru teoria reprezentaționistă a artei potrivit căreia orice operă este despre ceva cu supoziția expresivistă că orice operă

exprimă o atitudine a artistului, un punct de vedere despre acel ceva, un fel anume de a-și vedea și trata subiectul. Demersul interpretativ devine indispensabil pentru a desluși acest *statement* artistic în absența căruia nu putem vorbi despre o operă veritabilă.

Lucrarea cea mai importantă de filosofia artei a lui Danto rămâne *Transfigurarea locului comun* (1981), unde nu întâlnim însă o definiție explicită a artei, ci doar numeroase considerații și argumente pe care interpreții lui Danto se văd nevoiți să le sintetizeze pe cont propriu. Dintre încercările de a reconstitui poziția lui Danto în forma unei definiții efective, cea mai influentă rămâne propunerea lui Noël Carroll, acceptată ca o reconstrucție excepțională a propriei doctrine de însuși Danto (2012b, p. 300):

> *X* este o operă de artă dacă și numai dacă (a) *x* are un subiect (i.e. *x* e despre ceva); (b) asupra căruia *x* proiectează o anumită atitudine sau punct de vedere; (c) prin intermediul unei elipse retorice (de obicei, metaforice); (d) care [elipsă sau lacună constitutivă] solicită participarea publicului pentru a completa ceea ce lipsește (prin interpretare); (e) unde atât opera cât și interpretarea solicită un context istoric al artei (i.e. depind de teorii situate istoric) (Carroll 2012, p. 119; p. 138; vezi și Stecker 2005, p. 146).

Obiecțiile la adresa viziunii esențialiste a lui Danto cu privire la artă (înțelegând prin aceasta că sunt enunțate o serie de condiții necesare și suficiente pentru ca ceva să fie considerat operă de artă) au vizat mai cu seamă statutul de condiții necesare al cerințelor (a) și (b). Însă eu aș dori să insist, în continuare, asupra condițiilor (c) și (e).

În concepția sa despre opera de artă ca *elipsă metaforică* (Danto 1981, pp. 170-173), filosoful american pleacă de la structura entimemei aristotelice: e vorba despre silogismul cu premise sau concluzie subînțeleasă, situație în care cel care aude sau citește raționamentul „trebuie să umple el însuși spațiul lăsată în mod deliberat gol" de către autor. Utilizarea elipsei retorice se baza pe asumpția psihologică potrivit căreia publicul va fi persuadat, adică mișcat și înrâurit în mod mai eficient, dacă e făcut să formuleze singur ceea ce lipsește din raționament. În cazul unei metafore, însă, nu lipsește ceva ce stă oricum pe buzele tuturor, ci ceva ce trebuie (re)configurat semantic de fiecare dintre receptorii metaforei, într-o căutare a sensului pe cont propriu. Ca public de artă, crede Danto, noi participăm activ, constituind semnificația operei de artă, a cărei structură este similară structurii metaforei, implicând *dinamismul* semantic, așadar căutarea a ceva precum „termenul mediu" nerostit între cei doi termeni puși în relație de enunțul metaforic. Tocmai această căutare și descoperire personală a sensului explica, la Aristotel, funcția *euristică* a metaforei, darul prețios al metaforizării ca dar de a sesiza similitudini între lucruri sau aspecte din realitate la prima vedere cum nu se poate mai diferite unele de altele (*Poetica* 1459a 4-8; vezi și Iftode 2020). Înțelegem, astfel, motivul profund pentru care esteticianul american vede operele de artă ca *transfigurări* ale unor lucruri sau aspecte din realitatea obișnuită: „A înțelege o operă de artă înseamnă a pricepe metafora" (Danto 1981, p. 172).

Caracterul *eliptic* și *metaforic* al operelor de artă implică statutul ontologic de „opere deschise" (*open-ended*), care nu se epuizează în planul percepției senzoriale și nici nu sunt conceptualizabile fără persistența unui „rest" metaforic rezistent la interpretare. Iată de ce Danto e categoric în a respinge posibilitatea de a *substitui* o metaforă (sau o operă de artă) cu o parafrază sau o descriere a acesteia, oricât de elaborată și de completă s-ar dori aceasta din urmă: „descrierea unei metafore pur și simplu nu are puterea metaforei pe care o descrie, la fel cum descrierea unui țipăt de spaimă nu determină aceleași răspunsuri precum strigătul însuși" (p. 173). Ceea ce se are în vedere este „puterea" metaforei de a activa mintea, de a iniția procesul interpretativ – aș zice, la fel ca în cazul întruchipărilor (*Darstellungen*) *simbolice* în *Critica facultății de judecare* a lui Kant (1995; 2004), stimulând gândirea să gândeas-

că mai mult, spre deosebire de rolul doar ordonator al întruchipărilor schematice. Iar „puterea este ceva ce trebuie *simțit*", punctează Danto. Cu alte cuvinte, ceea ce deosebește în primă instanță o metaforă de simplul nonsens este *emoția* pe care ne-o provoacă metafora, emoție văzută ca *prilej pentru sens*, pentru interpretare: prilej pe care adesea îl ratăm, fie din comoditate sau inerție intelectuală, fie pentru că nu dispunem de informații suficiente despre contextul operei sau contextul în care este propusă metafora. Caracterul deschis al metaforei face din ea expresia *libertății* imaginației creatoare în ceea ce Kant denumea utilizarea ei estetică, de simbolizare a unor idei pentru care nu poate exista un corelat perceptiv propriu-zis.

Mai există o concluzie aparent paradoxală cu privire la ontologia operelor de artă, pornind de la caracterul cu necesitate *eliptic* al acestora: lacuna (elipsa sau golul) nu are un caracter negativ, ci de-a binelea un rol *constitituiv* pentru ca ceva să fie recunoscut drept operă de artă. Cu alte cuvinte, o operă este „artă" nu doar prin aceea că ar conține ceva în plus față de subiectul ei, i.e. perspectiva artistului, ci și prin aceea că atestă, în chip necesar, ceva în minus față de obiectele obișnuite din realitate. Iată cum *ready-made*-urile lui Duchamp, care au părut să arunce în aer, acum o sută de ani, convențiile minime cu privire la ce poate fi o operă de artă, devin, din contră, cele mai exacte și frapante ilustrări ale condiției de operă de artă: sustragerea semnificației de „ustensil" a pisoarului sau a uscătorului de sticle conferă acestor obiecte un surplus de sens, le transportă în alt regim, eminamente simbolic. Glumind doar pe jumătate, în clipa în care pisoarul, consacrat ca operă de artă, nu mai poate fi umplut cu urină, acesta devine un gol, o lacună care ne provoacă să o umplem cu interpretări care mai de care mai complicate, cu propriile noastre reprezentări și idei despre artă. Sau, pentru a oferi și un argument din zona literaturii: conform lui Llosa (2003), adresându-se celor care doresc să devină romancieri, decizia impotantă, strategică a oricărui scriitor este ce *nu* va spune din poveste.

Înțelegem, astfel, că Danto poate fi considerat un *expresivist* în materie de teorie a artei – lucru pe care el îl asuma, până la urmă, în mod explicit, sub impactul reconstrucției furnizate de Carroll (2012) – doar într-un sens special, similar cu cel în care Kant poate fi socotit și el un promotor al expresivismului, atunci când afirmă că „reprezentarea (*Vorstellung*) frumoasă a unui obiect... nu este de fapt decât forma de întruchipare (*Darstellung*) a unui concept, prin care acesta este comunicat în mod universal" (Kant 2004, p. 247).

Ideea fundamentală, aici, este că arta nu exprimă emoții nemijlocite, ci comunică în manieră simbolică, metaforică, idei, puncte de vedere sau, mai generic, forme de viață și maniere de (re)prezentare a lumii. Danto reiterează această perspectivă, asumând, pe de-o parte, că „noțiunea de expresie pe care o căutăm se aplică doar lucrurilor care sunt mai întâi reprezentări" (1981, p. 191) și, pe de altă parte, că noțiunea de reprezentare implică doar faptul că opera este despre ceva (*aboutness*), fără a implica și existența efectivă a acelui ceva „întruchipat". În fond, punctul de vedere al artistului, felul său unic de a vedea lumea se cer interpretate, fără a putea fi *conținute* de nicio interpretare. Iată motivul pentru care un *ready-made* nu este identic cu omologul său material, deși cele două sunt *indiscernabile* la nivel perceptiv. Ceea ce se exprimă prin operă poartă o amprentă stilistică personală și permite accesul la o formă de viață specifică unei perioade istorice și culturale. Analiticul Danto întâlnește astfel hermeneutica ricoeuriană, potrivit căreia o operă este o propunere de lume, iar miza ultimă e „a te înțelege în fața operei" sau a textului (Ricoeur 1999, pp. 109-110):

> Dar cele mai mari metafore ale artei cred că sunt cele în care spectatorul sau spectatoarea se identifică pe sine cu atributele personajului reprezentat și își vede propria viață în termenii vieții înfățișate acolo: el sau ea însăși ca Anna Karenina, Isabelle Archer sau Elizabeth Bennett (Danto 1981, p. 172).

E greu de spus despre multe opere muzicale, arhitecturale sau ceramice că satisfac cerințele (a) și (b) stipulate în reconstrucția lui Carroll, adică sunt despre ceva și exprimă un punct de vedere unic al artistului în legătură cu respectivul subiect. Anumiți exegeți au afirmat că singurul lucru care deosebește, la urma urmei, viziunea lui Danto de alte definiții funcționaliste ale artei socotite prea înguste sau nesatisfăcătoare este ultima condiție (e), invocând contextul istoric în care noile opere și interpretări ale acestora sunt puse în relație cu alte opere din *Artworld*. Influența viziunii lui Danto în contextul esteticii analitice se explică mai ales prin această condiție istoricistă: aș zice că fără cerința (e) definiția devine prea largă, potrivindu-se, la urma urmei, pentru orice text fragmentar sau eliptic (de pildă, pentru fragmentele presocraticilor) devenit subiect al înțelegerii, subiect al unui act hermeneutic care se petrece într-un context istoric dat. Rezultă că singurul lucru care poate restrânge această definiție este particula „art" din sintagma „art-historical context", ceea ce în mod evident transformă definiția într-una *circulară* și lasă neelucidată calitatea „artistică". Aici rezidă și una dintre criticile redutabile formulate la adresa lui Danto de către Carroll, înțelegând cerința (e) ca dependență de teorii ale artei situate istoric:

> Cum putem să identificăm care sunt teoriile *artei*? Danto nu poate zice că sunt teoriile care ne permit să certificăm (*enfranchise*) operele de artă, pentru că a pune în joc o atare concepție ne-ar solicita o manieră de a identifica operele de artă care să fie independentă de orice sprijin pe noțiunea de teorie a artei. Din păcate, însă, Danto nu ne-a furnizat nicio altă modalitate de a identifica teoriile artei (Carroll 2012, p. 142).

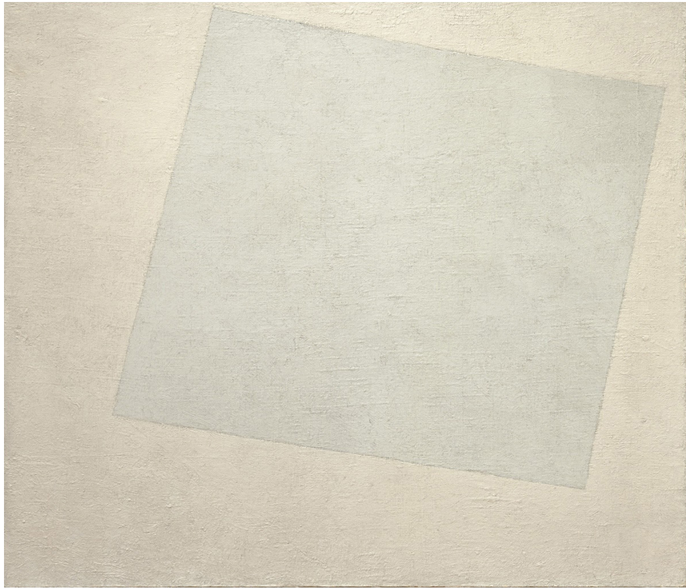
Un eventual răspuns la obiecția de mai sus ar putea fi acela că particula „art" nu e, de fapt, importantă în definiție, deoarece ea ar fi deja explicată și implicit acoperită de elementele constituind *situația* pornind de la care identificăm o operă de artă, adică: subiect, perspectivă, elipsă, interpretare.

Dar atunci, în ce sens vorbim despre „situație": unul *instituțional* sau unul *hermeneutic*? Iată de ce nu cred că rezistă o asemenea linie de apărare a definiției lui Danto: ① dacă se asumă o înțelegere instituțională a lumii artei, atunci facem apel la o *altă* definiție a artei pentru a o sprijini pe cea a lui Danto; ② iar dacă se asumă ca fiind deja la lucru o precomprehensiune a noțiunii de artă, o înțelegere implicită și vagă a artei, atunci definiția lui Danto nu mai presupune doar dimensiunea istoric-interpretativă, ci devine de-a binelea o definiție hermeneutică, nu analitică, a artei, asumând o inerentă circularitate hermeneutică și reintroducând necesitatea de a poseda un soi de „intuiție" nemijlocită cu privire la ce este artă, posibilitate pe care filosoful american deja o desființase.

În ultima lui carte, *What art is* (2013), Danto a propus o definiție esențialistă explicită: arta este înțeles întrupat (*embodied meaning*), un înțeles ce solicită interpretare. Formula rămâne, în fond, una hegeliană – lucru deloc surprinzător pentru un gânditor ce a revitalizat teza hegeliană a sfârșitului artei. Ea pare pusă serios în dificultate de avertismentul sau bănuiala generică enunțată la doar cinci ani de Matei, cu a cărei evocare am început acest text: cel puțin un anumit snobism, de altfel, extrem de răspândit, tinde să consacre la rangul de artă contemporană tocmai ceea ce pare să-i blocheze privitorului obișnuit capacitățile de interpretare sau de percepere a reprezentării simbolice. Rămâne, oricum, incontestabil faptul că formula avansată de Danto nu ar putea oferi un criteriu nemijlocit de *recunoaștere* a operelor de artă. E, totodată, îndoielnic dacă putem vorbi aici despre o definiție propriu-zisă, sau doar despre o precizare generică, prea vagă și totodată prea largă pentru a circumscrie satisfăcător întregul domeniu al artelor. În același timp, e greu de zis dacă presupusa definiție nu lasă pe afară cazuri incontestabile de artă, precum producțiile artistice posedând o strictă valoare decorativă. Dar nu numai pe cele decorative. Invocând un exemplu faimos de pictură suprematistă, în replică la remarcile critice ale lui Danto la adresa propriei sale teorii, Dickie (2012) se întreba: *despre ce* poate fi, la urma urmei, *Alb pe alb* (1918) de Malevici, oricum ar interpreta Danto declarația artistului? Dar asemenea remarci critice nu scad cu nimic din valoarea *itinerariului* exemplar de gândire estetică pe care îl concretizează studiile lui Danto.



Giorgione, Furtuna, 1507-1508, Gallerie dell'Accademia, Veneția (Tablou renascentist despre care Danto afirma, la bătrânețe, că, dacă ar fi să aleagă între dispariția lui și dispariția tuturor operelor de artă din secolul al XX-lea, gustul lui nu ar ezita să aleagă salvarea capodoperei lui Giorgione)



Kazimir Malevici, *Alb pe alb*, 1918, MoMA, New York

Referințe

A

Ackrill, John (1998). „Introducere". În David Ross, *Aristotel*. Trad. I.-L. Muntean și R. Rus. București: Humanitas.

B

Bourriaud, Nicolas (2007). *Estetica relațională. Postproducție*. Trad. C. Nae. Cluj: Idea Design & Print.

C

Carroll, Noël (2012). „Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art". În M. Rollins (ed.), *Danto and his Critics*. Ediția a doua. Oxford: Basil Blackwell.

D

Danto, Arthur (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press; (2012a) *Transfigurarea locului comun: O filosofie a artei*. Trad. V. Morariu. Cluj: Idea Design & Print.

Danto, Arthur (2012b). „Replies to Essays". În M. Rollins (ed.), *Danto and his Critics*. Ediția a doua. Oxford: Basil Blackwell.

Danto, Arthur (2013). *What Art Is*. New Haven. Yale University Press.

De Duve, Thierry (1996). *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press.

Deleuze, Gilles și Félix Guattari (2013). *Mii de platouri: Capitalism și schizofrenie 2*. Trad. B. Ghiu. București: Art.

Dickie, George (1974). *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Dickie, George (1984). *The Art Circle*. New York: Haven Publications.

Dickie, George (2012). „A Tale of Two Artworlds". În M. Rollins (ed.), *Danto and his Critics*. Ediția a doua. Oxford: Basil Blackwell.

G

Gadamer, Hans-Georg (2000). „Arta ca joc, simbol și sărbătoare". În *Actualitatea frumosului*. Trad. Val. Panaitescu. Iași: Polirom.

Goodman, Nelson (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing.

I

Iftode, Cristian (2020). „Aristotle's Approach to Metaphor: Cognitive, Yet 'Non-Cognitive' ". În M. Dumitru, C. Iftode, S. Totu (editori), *2400 Years of Thinking with Aristotle*. București, Ed. Universității din București.

K

Kant, Immanuel (1995). *Critica facultății de judecare*. Trad. V. Dem. Zamfirescu și A. Surdu. București: Trei; (2004) *Kritik der Urteilskraft*. Ditzingen: Reclam.

Kennick, William (1958). „Does traditional aesthetics rest on a mistake?". *Mind* 67 (267).

L

Losa, Mario Vargas (2003). *Scrisori către un tânăr romancier*. Trad. M. Cantuniari. București: Humanitas.

M

Mandelbaum, Maurice (1965). „Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts". *American Philosophical Quarterly* 2 ③.

Michaud, Yves (2010). *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Arthème Fayard/Pluriel.

Michaud, Yves (2015). *La crise de l'art contemporain: Utopie, démocratie et comédie* (ediția a treia). Paris: P.U.F.

N

Nae, Cristian (2010). „Paradoxul anti-estetic: Estetici particulare ale artei conceptuale". În M. Pop și D. Rațiu (editori), *Estetica și artele astăzi*. București: Ed. Universității din București.

R

Ricoeur, Paul (1999). *De la text la acțiune: Eseuri de hermeneutică II*. Trad. I. Pop. Cluj: Echinox.

Rosenberg, Harold (1983). *The De-definition of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.

S

Shusterman, Richard (ed.) (1989). *Analytic Aesthetics*. Oxford: Blackwell.

Sloterdijk, Peter (2016). *Foams – Spheres Volume III: Plural Spherology*. Trad. engl. W. Hoban. Cambridge, MA: MIT Press.

Stecker, Robert (2005). „Definition of Art". În Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford Univeersity Press.

T

Tatarkiewicz, Władysław (1981). *Istoria celor șase noțiuni*. Trad. R. Ciocan-Ivănescu. București: Meridiane; (1980) *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Hague: Martinus Nijhoff.

W

Wittgenstein, Ludwig (1993). *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă*. Trad. M. Flonta și A.-P. Iliescu. București: Humanitas.

Wittgenstein, Ludwig (2003). *Cercetări filozofice*. Trad. M. Dumitru, M. Flonta și A.-P. Iliescu. București: Humanitas.

Biografii



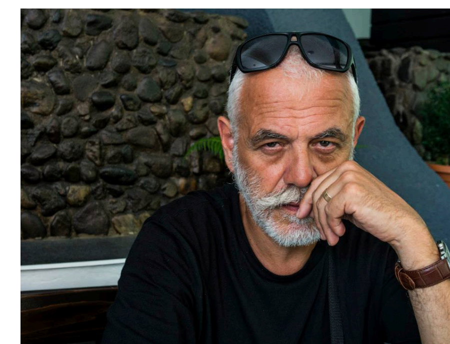


foto: Zeinab Cheikh-Khamis

DIANA MARINCU este curator și critic de artă, membru AICA și IKT, Director Artistic al Fundației Art Encounters din Timișoara. A obținut în 2017 titlul de Doctor de la Universitatea de Arte din București, secția Istoria și Teoria Artei. Cele mai recente expoziții ale sale includ: *Harun Farocki – Ar trebui ca realitatea să înceapă*, Fundația Art Encounters, Timișoara (2020); *Persona*, MUCEM, Marsilia (2019); *Manufacturing Nature / Naturalizing the Synthetic*, Frac des Pays de la Loire (2018); *Marianne Mispelaere – Sounds Make Worlds*, Fundația Art Encounters, Timișoara (2018); co-curator alături de Zsuzsanna Szegedy-Maszák, *Double Heads Matches*, Noua Galerie a Budapestei (2018); co-curator alături de Ami Barak, *Viața – Mod de întrebuințare*, Timișoara Art Encounters (2017); co-curator împreună cu Anca Mihuleț al proiectului *Punctul alb și cubul negru,* MNAC București (2015-2017). Printre publicațiile recente se numără: co-editor alături de Mica Gherghescu, *Infra-Noir. Anatomii ale dorinței. Metamorfoze ale imaginilor*, Editura Art Encounters, Timișoara, 2020; coo-editor alături de Ruxandra Demetrescu, Revista ARTA, nr. 44-45 / 2020; co-editor alături de Emmanuel Lebeau a catalogului *Manufacturing Nature / Naturalising the Synthetic*, Frac des Pays de la Loire, 2020.

BOGDAN GHIU este poet, eseist (literatură, filosofie, media, arhitectură și urbanism, artă contemporană), traducător și teoretician al traducerii (French Theory și literatură franceză), jurnalist (Idea arta+societate, Observator cultural, Arhitext, Dilema), realizator radio-tv (Radio România Cultural). A absolvit Facultatea de Litere (secția română-franceză) a Universității București și a urmat studii de filosofie sub îndrumarea lui Jacques Derrida la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. A tradus peste 50 de lucrări din filosofia franceză contemporană (Bataille, Foucault, Deleuze, Derrida, Bourdieu, Baudrillard etc.) și din literatură franceză (Sade, Baudelaire, Artaud, Duras etc.), având și o constantă activitate publicistică și publică pe teme de filosofie, literatură și artă contemporană. Este autorul mai multor volume de eseuri: „Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)" (Cartea Românească, 2015), „Linia de producție: lucrând cu arta" (Tact, 2014), „Dadasein" (Tracus Arte, 2011), „Inconstrucția. Pentru o arhitectură etică" (Arhitext, 2011), „Telepitecapitalism. Evul Media 2005-2009" (Idea, 2009) etc. Coautor al proiectului „Performing History", care a reprezentat Romania la Bienala de Arta de la Venetia (2011), și curator al expoziției internaționale de arhitectură „Fluente" (Timișoara, 2011).





CĂTĂLIN GHEORGHE este conferențiar universitar, teoretician, curator și editor. Predă cursuri de Teorii și practici ale criticii de artă, Management cultural și curatorial, Estetica artelor vizuale, Studii vizuale aplicative și Teorii și practici ale cercetării artistice la Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași. Este editor al seriei de publicații Vector - cercetare critică în context și curator al platformei educaționale de cercetare critică și producție artistică Vector - studio de practici și dezbateri artistice. A publicat cartea "Condiția critică. Studiile vizuale în critica culturală, critica de artă și arta critică" (Editura Institutul European, Iași, 2010) și a (co) editat cărțile "After the educational turn" (2017), "Post-photography" (2015), "Critical Theories and Creative Practices of Research" (2014), "Exhibition the „Former East": Identity Politics and Curatorial Practices after 1989" (2013), "Exhibition as [micro] city" (2011).

CRISTIAN IFTODE este conferențiar univ. dr. la Facultatea de Filosofie, Universitatea din București, specializat în filosofie greacă antică, etică, estetică, precum și filosofie contemporană, cu un interes special pentru Michel Foucault. Cursurile și seminariile sale acoperă numeroase problematici, printre care, mai recent, etică și negociere interculturală, perspective filosofice asupra modernismului, antimodernismului, postmodernismului, precum și privind relația dintre științele umaniste, filosofie și viața practică. Este prezent prin conferințe publice și articole în reviste generaliste cu analize filosofice ale problemelor prezentului, dar și cu articole dedicate artelor contemporane (Dilema veche, Revista ARTA, Scena9). A publicat „Metafora și discursul metafizic" (Antet, 2002), a colaborat la realizarea volumului colectiv „Pentru ce istoria filosofiei?" (Paideia, 2003), este coautor al lucrării „Aristotel. Program filosofic și prelungiri doctrinare" (Ed. Universitații din București, 2006),). În 2017 a editat, împreună cu Cristina Voinea, volumul colectiv „Critică, marginalitate, cinism" (Ed. Universitații din București), de asemenea, a publicat volumele „Filosofia ca un mod de viață: Sursele autenticității" (Paralela 45, 2010) și „Aristotel: Problema analogiei și filosofia donației" (Ed. Universitații din București, 2015), „Viața bună. O introducere în etică" (Editura Trei, 2021).



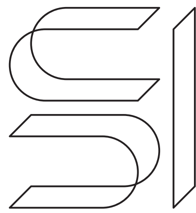


CRISTIAN NAE este conferențiar univ. dr. habil. în cadrul Facultății de Arte Vizuale și Design din cadrul Universității Naționale de Arte din Iași, România, unde predă estetică, teorie critică, studii expoziționale și istoria artei contemporane. Este doctor în filosofie al Universității "Alexandru Ioan Cuza" din Iași. A primit granturi și burse de cercetare din partea Fundației Erste, Fundației Getty și a Institutului de Studii Avansate Colegiul Noua Europă din București și a CNCS-UEFISCDI. A participat în programul internațional CAA-Getty în 2012, 2017 și 2021 și este membru al Comitetului internațional al College Arts Association din SUA. Studiile sale au fost incluse în volume colective precum Art History in a Global Context (Wiley-Blackwell, 2020), Realisms of the Avant-Garde (de Gruyter, 2020), Performance Art in the Second Public Sphere (Routledge, 2018) sau Curating Eastern Europe and Beyond: Art Histories through the Exhibition (Peter Lang, 2013). Recent, a (co-)editat publicațiile Cadre (In) vizibile (Idea, 2019) și Romanian Contemporary Art 2010-2020 (Hatje Cantz, 2020).

EMILIAN MĂRGĂRIT este doctor în filosofie al Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iași din 2011, specializat în filosofie franceză contemporană, cu burse de cercetare doctorală (Paris XII, Marne La Vallée, 2010) și postdoctorală în Germania (Universitatea din Konstanz, 2012) și Franța (Paris VIII, 2012-2013). A publicat articole, recenzii și studii în volume colective („Imagine și text", coord. George Bondor, Cristian Nae, Editura UAIC, 2013) și reviste de specialitate (Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy, UAIC Iași, 2009-2012). Din 2014 se stabilește în București și activează ca PR, copywriter, analist, curator independent și publică articole dedicate artelor contemporane (Revista Arta, ODD THEORY 2018) și studii despre minorități lingvistice în volume colective (Scientific Annals of "Alexandru Ioan Cuza" University of Iasi. (New Series) Sociology and Social Work, 8(1), 2015; „Mulțimi. Reuniuni și intersecții", Editura Societății Culturale Aromâne, București, 2019). Este cofondator al asociației Image and Sound, cursant al programului post-gradual Cultural Management Academy 2017 și coordonator de proiecte culturale, cu un interes special pentru zona de cercetare practică și teoretică a artei contemporane.







Proiect cultural co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național. Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.

Proiect co-finanțat de Primăria Capitalei prin ARCUB în cadrul Programului București – Oraș deschis 2021. Conținutul acestei pagini nu reprezintă în mod necesar poziția oficială a Primăriei Municipiului București sau ARCUB. Pentru informații detaliate despre programul de finanțare al Primărie Municipiului București prin ARCUB, puteți accesa: www.arcub.ro.

Image and Sound este un cadru dedicat explorării practice și teoretice a artei contemporane.
În încercarea de a trasa noi linii de experiență vizuală – și – sonoră, își propune realizarea de proiecte și evenimente care antrenează medii diferite de expresie și cercetare, cu accent pe interferența lor și caracterul experimental al producției artistice.
Image and Sound este platforma online a asociației "Centrul Cultural pentru Imagine și Sunet", înființată în 2017 de Emilian Mărgărit, Elena Dobîndă și George Călugăru, la București.



imageandsound.ro